BRAVO!

DEZEMBRO 2000 - ANO 4 - Nº 39- R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ARTES PLÁSTICAS
TURNER, A AQUARELA DA INGLATERRA

CINEMA
LARS VON TRIER, O NOVO ANTI-DOGMA

MÚSICA
MAYSA, A VOLTA DA VOZ DISSONANTE

LIVROS
ÁLVARES DE AZEVEDO, O ROMÂNTICO SEM CLICHÊ

A imagem universal de Pina Bausch

A coreógrafa alemã chega ao Brasil para apresentar *Masurca Fogo* e traduzir o país para a linguagem do mundo

BRAVO!

DEZEMBRO 2000 – NÚMERO 39 http://www.bravonline.com.br

Capa: Pina Bausch, fotografada por Walter Vogel em Veneza, 1966. Nesta página e na página 6, radiografia das mãos do compositor russo Dmitri Shostakovich

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

TEATRO E DANÇA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LITERATURA

MÚSICA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em dezembro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

Antologia Poética da Geração 60, pág. 99

Simplesmente Maysa, coletânea de CDs da cantora, pág. 104

Montagens de *Hamlet*, na França, pág. 72

Turner: The Great Watercolours, exposição, em Londres, pág. 24

Os 25 anos da morte de Dmitri Shostakovich, pág. 118

Rodin, exposição, em Fortaleza, pág. 40

O Sopro no Coração, filme de Louis Malle, pág. 58

Entrevista com Pina Bausch, pág. 62

O rock 30 anos depois de Janis, Morrison e Hendrix, pág. 112

Febre de Bola, livro de Nick Hornby, pág. 94

Blow Up, mostra de design, em Berlim, pág. 38

Mostras de Ernesto Neto, no Rio e São Paulo, pág. 30

O Jantar, filme de Ettore Scola, pág. 50

Tolerância, filme de Carlos Gerbase, pág. 57

Dançando no Escuro, filme de Lars von Trier, pág. 44

Retrospectiva de Tomie Ohtake, no Rio, pág. 39

Ópera do Malandro, montagem de Gabriel Villela, pág. 79

Cavalgada com o Diabo, filme de Ang Lee, pág. 56

O Reino e o Poder, livro de Gay Talese, pág. 100

A Caverna, livro de José Saramago, pág. 90

Quando o Brasil Era Moderno, exposição, no Rio, pág. 38

Entidade Urbana, CD de Fernanda Abreu, pág. 122

Pobre Super-Homem, de Brad Fraser, teatro, em São Paulo, pág. 80

10ª Mostra Curta Cinema, pág. 56

Take Your Shoes Off, CD de Robert Cray, pág. 122

All That You Can't Leave Behind, CD do U2, pág. 127

FOTOS: DIVULGAÇÃO EXCETO DE PINA BAUSCH: WALTER VOGEL / ÓPERA DO MALANDRO: MARCO ANTÔNIO GAMBOA / SARAMAGO: NIKO COELHO

Belíssima a foto de capa de novembro. Justa e oportuna homenagem ao genial Oscar Wilde, que sempre soube fazer a alquimia entre arte e vida.

Ana Natália Petruk
Porto Alegre, RS

Senhora Diretora,

Newsletters

Gostaria de parabenizá-los pelo serviço de mensagens por e-mail com dicas culturais. A seção de pesquisa de preços é fantástica por já apresentar algumas opções de locais para compra.

Laércio Benedetti
via e-mail

Koellreutter

Parabéns à revista **BRAVO!**, indiscutivelmente a melhor da atualidade! Li com prazer a extensa matéria sobre o grande H.-J. Koellreutter (**BRAVO!** nº 36, setembro de 2000), mas não pude deixar de notar uma falha na lista dos discípulos famosos do mestre. É flagrante a ausência de uma das suas famosas e conceituadas ex-alunas: Geny Marcondes, co-fundadora do movimento Música Viva, que, tendo se expandido além da atividade musical, firmou-se como figura de destaque no cenário artístico carioca durante décadas. Ela criou programas no rádio e na televisão, descobriu e divulgou novos talentos (Fernanda Montenegro e Milton Nascimento, entre eles) e compôs trilhas sonoras para cinema e teatro. Mais tarde, com a mesma competência, enveredou pelas artes plásticas e, fiel ao seu espírito de educadora, baseando-se no seu sólido conhecimento musical, idealizou e apresentou em diversas universidades e instituições do Brasil o *Ver/Ouvir*, que é um panorama comparativo das artes plásticas e da música, único no gênero. Jovial, alegre e dinâmica nos seus 85 anos, Geny Marcondes vive hoje em sua cidade natal, Taubaté, onde, com sua marca registrada, a paixão, dedica-se a mais uma vertente do seu talento multifacetado, a literatura, trabalhando em prosa e em poesia.

Sandra M. B. da Motta
Tremembé, SP

Vargas Llosa

Muito apropriada a crítica de Hugo Estenssoro sobre o novo romance de Vargas Llosa, *A Festa do Bode* (**BRAVO!** nº 37, outubro de 2000). Há entretanto um detalhe que deve ser registrado. Em 1998, o nicaragüense Sergio Ramírez conquistou o Prêmio Alfaguara com seu romance *Margarita, Está Linda la Mar*. Curiosamente, nele estão todos os elementos observados em *A Festa do Bode*, o mesmo entrelaçamento temporal, a mesma história (o assassinato de um ditador latino-americano, dessa vez Anastasio Somoza), e a mesma presença feminina. Quem leu os dois livros deve ter ficado, no mínimo, intrigado. É como se ambos os autores tivessem apostando em como escrever melhor o mesmo livro. Para mim, Ramírez venceu.

Roelf Cruz Rizzolo
Araçatuba, SP

Ensaio!

Se outro dia critiquei Sérgio Augusto de Andrade por suas diatribes sobre o cinema de Chaplin, não posso deixar de registrar o belo ensaio sobre o episódio envolvendo o escritor Henry James e a sra. Wharton (*Henry James Pergunta*, **BRAVO!** nº 35, agosto de 2000), numa noite de chuva, perdidos ambos numa estrada que levaria a King's Road.

Hamilton Alves
via e-mail

Parece que Olavo de Carvalho não leu a inteligente crítica feita pelo leitor Fernando Del Caro Sacomandi (**BRAVO!** nº 38, novembro de 2000) a respeito do relativismo cultural. Seu ensaio *As Guerras Santas*, publicado na mesma edição, volta ao erro cometido no texto *Preconceito da Moda* (**BRAVO!** nº 35, agosto de 2000), ao fazer julgamentos precipitados acerca de outras culturas. Acreditar que o pensamento religioso (cristão ou islâmico) é a solução que garante o direito à vida é um erro dos idealistas do século 19, e a crítica a esse tipo de raciocínio já foi feita (ver Feuerbach). Além disso, quando nos referimos ao passado, temos de tomar muito cuidado para não faltarmos com a verdade, como é o caso desse ensaio. Todos sabem que a Igreja Católica foi a instituição que, historicamente, menos garantiu o direito à vida de seus fiéis, e de nada servem os ideais religiosos se eles não foram e não são aplicados na prática.

Com relação ao último parágrafo do texto, a única resposta possível é a de que pensamentos reacionários, conservadores e dogmáticos como este são muito perigosos e devem ser combatidos sempre.

Marcelo Zarzuela Coelho
São Paulo, SP

Esclarecimento

A exposição Rodin, que seria exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, conforme anunciado anteriormente pela organização da mostra e publicado em reportagem na **BRAVO!** nº 38, foi transferida para o Museu de Arte da Bahia, em Salvador, onde ficará aberta ao público de 10 de janeiro a 10 de fevereiro de 2001.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de BRAVO!, rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro; aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Denise Lotito, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*)
Chefes: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Veruscka Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Colaboradores:* Magno de Souza, Marcelo Martins.
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Luciana Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Méola, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Andreas Adriano, Angélica de Moraes, Antonio Prada, Argemiro Ferreira, Ariano Suassuna, Arrigo Barnabé, Arthur Omar, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlito Azevedo, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Daniela Rocha, Diógenes Moura, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Duda Leite, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Fernando de Barros e Silva, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Florence, Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Georgia Lobacheff, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Janete El Haouli, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Katia Canton, Kiko Coelho, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Leo Gilson Ribeiro, Libero Malavoglia, Lorenzo Mammì, Luciano Pires, Luís Augusto Fischer, Luis Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Maria de Lourdes Sekeff, Mariana Barbosa, Mauro Muszkat, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norbert Servos (*Berlim*), Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Rafael Lain, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Ronaldo Miranda, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sebastião Milaré, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Teixeira Coelho, Tereza de Arruda (*Berlim*), Tonica Chagas (*Nova York*), Walter Vogel (*Berlim*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*).
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli

Representantes: Brasília — Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) — SCS — Edifício Baracat, cj. 1701/6 — CEP 70309-900 — Tel. 0++/61/321-0305 — Fax: 0++/61/323-5395 — e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná — Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. — r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 — Centro Cívico — CEP 80530-060 — Curitiba — Tel.: 0++/41/232-3466 — Fax: 0++/41/232-0737 — e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro — Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) — r. México, 31 — GR. 1404 — Centro — CEP: 20031-144 — Tel./Fax: 0++/21/533-3121 — Tel.: 0++/21/524-2757 — triunvirato@openlink.com.br — Exterior: Japão — Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) — 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku — Tokyo — 101-0047 — Tel. 81 (03) 5259-2689 — Fax: 81 (03) 5259-2679 — e-mail: jimbo@catnet.ne.jp — Suíça — Publicitas (mr. Christoph Reimann) — Kirschgartenstrasse 14 — CH-4010 — Basel — Switzerland — Tel. ++41 (61) 275-4720 — Fax: ++41 (61) 275-4666 — e-mail: creimann@publicitas.com — Publicitas (mr. Heinrich Jung) — Neumühlequai 6 — CH-8021 — Zurich — Switzerland — Tel. ++41 (1) 257-8365 — Fax: ++41 (1) 251-3372 — e-mail: hjung@publicitas.com — Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) — Rue Centrale 15 — CH-1003 — Lausanne — Switzerland — Tel. ++41 (21) 318-8261 — Fax: ++41 (21) 318-8266 — e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Ribeiro — Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 — Fax: 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO — LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 — 9º andar — Tel. 0++/11/3046-4600 — Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) — Vila Olímpia — São Paulo, SP, CEP 04552-000 — E-mail: revbravo@davila.com.br — Home Page: www.bravonline.com.br — Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 — sala 924 — Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 — Fax: 0++/21/220-1164 — CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá - MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Fotolitos e Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. - Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

FOTO CHRISTEL GERSTENBERG/CORBIS/STOCK PHOTOS

CRÔNICA DO SILÊNCIO

A fogueira macarthista

Morre o último da lista negra do cinema

Por **Argemiro Ferreira**

O escritor Ring Lardner Jr., último sobrevivente dos "Dez de Hollywood" que inauguraram a lista negra do cinema, orgulhava-se de ter resistido à caça às bruxas. Mas não se achava herói e evitava o tema. "Costumo ser convidado a discuti-lo. Quando vou é porque acho os jovens muito desinformados", disse-me. Ele morreu em novembro, aos 85 anos. Como seu amigo Dalton Trumbo, outro dos perseguidos, morreu convencido de que naquela tragédia nacional não houve heróis nem vilões na Hollywood de mocinhos e bandidos — só vítimas. "Resistimos sim, mas não houve mérito, porque achávamos que íamos ganhar na Suprema Corte."

Na sala de seu apartamento na Central Park West de Nova York, ouvi em 1992 a explicação paciente de Lardner Jr. Ele falava devagar, com muitas pausas — era um pouco gago, o que atribuía ao fato de ser canhoto e ter sido obrigado na infância a usar a mão direita, inclusive para escrever. Disse: "Estávamos intimados a depor, não tivemos escolha. Só havia uma saída decente. A alternativa era ser herói ou ser um merda. Sem meio-termo".

Caça às bruxas: história sem mocinhos nem bandidos

Aquela foi a primeira das entrevistas que me concedeu. Voltamos a conversar outras vezes — inclusive às vésperas da cerimônia a que compareceu no Samuel Goldwyn Theater de Los Angeles, em outubro de 1997, para ouvir o pedido de desculpas da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood às vítimas da lista negra, que condenou centenas ao desemprego, em alguns casos também ao exílio e ao desespero. Na lista havia desconhecidos e havia gente brilhante — como ele e Trumbo, ganhadores de Oscars.

Os dez eram inicialmente 19 — escritores, diretores, produtores e o ator Larry Parks. Os "19 inamistosos", conforme o rótulo recebido por se negarem a colaborar com a investigação da Comissão de Atividades Antiamericanas (HUAC) da Câmara dos Deputados sobre a influência comunista no cinema. Intimados em 1947 a depor na comissão, oito tiveram o interrogatório adiado, só compareceram três anos depois. A pressão ficou sobre os dez (e o alemão Bertolt Brecht, que, estrangeiro, preferiu separar-se do grupo e da controvérsia).

Lardner Jr., o mais jovem, já era um nome. O pai, jornalista esportivo e humorista, morrera como um dos escritores mais amados do país, conforme F. Scott Fitzgerald, amigo dele, relatou num obituário. O primeiro livro assinado pelo filho era de 1920, quando tinha 4 anos — uma paródia, brincadeira do pai, que o fizera narrador, na primeira pessoa, de uma história de viagem, prosa de criança, com erros deliberados de ortografia.

Desde cedo Ring Jr. e os três irmãos, também escritores, acostumaram-se em casa à presença dos amigos do pai, intelectuais, artistas e jornalistas – Henry L. Mencken, Dorothy Parker, Sinclair Lewis, Herbert Bayard Swope, Grantland Rice, Heywood Bround, Alexander Woolcott, Deems Taylor, Fitzgerald. O velho Lardner, cético em matéria de política, era celebridade bem-vinda até na Casa Branca (o presidente Warren Harding o recebeu um par de vezes). Mal fez 17 anos, Lardner Jr. uniu-se ao Clube Socialista, em Princeton, onde só ficou dois anos. Saiu da universidade em 1934 para ver o mundo, numa viagem à Europa que mudaria sua vida.

Familiarizado com o quadro da depressão nos EUA, conheceu uma Alemanha "em marcha resoluta para trás, para o barbarismo", o que contribuiu para sua impressão favorável da União Soviética. Voltou, foi trabalhar em redação de jornal em Nova York e depois no departamento de publicidade do estúdio de David O. Selznick, onde já estava o escritor Budd Schulberg, de quem ficou amigo. Tinha só 20 anos e passou a namorar a secretária do patrão – Silvia Schulman, seu primeiro casamento. Foi quando Schulberg o recrutou para o Partido Comunista. Antes Lardner Jr. e Schulberg ganharam a confiança de Selznick, que lhes pediu remendos no roteiro de *Nasce uma Estrela*, primeira versão (1937). Quatro filmes depois já tinha trocado Selznick pela Warner, depois MGM, depois Fox. E aos 28 anos de idade ganhou o primeiro Oscar – em 1943, com Michael Kanin, pelo roteiro de *Woman of the Year*, de George Cukor.

> Lardner Jr. e os outros caçados acreditavam que teriam o respaldo dos estúdios de Hollywood. Enganaram-se

Lardner e Schulberg, altos salários, cada vez mais próximos, encantaram-se pela alma atormentada de uma militante do partido – a bela Virginia (Jigee), inspiradora anos depois de outro escritor, Arthur Laurents, em *The Way We Were*, vivida na tela por Barbra Streisand. Schulberg foi casado com ela por pouco tempo, Lardner candidatou-se a substituí-lo, mas a paixão por Jigee virou moda – "uma epidemia" entre os escritores, segundo ele. E ela escolheu outro, Peter Viertel.

O detalhe ajuda a entender o clima da Hollywood da época das festinhas agitadas pela discussão política. Era o tempo do New Deal, da frente popular, dos grupos de estudo do partido, do *cocktail-party circuit*, o circuito dos coquetéis, comparável talvez à *esquerda festiva* no Brasil dos anos 1960. Ajuda a entender ainda a tragédia posterior, quando a caça às bruxas envenenou a comunidade, fabricou delatores, lançou amigos contra amigos.

Em 1947 Lardner Jr. já tinha superado a fase do partido, que durou dez anos, até 1946. Trumbo também. Os dois articularam a estratégia de defesa dos Dez – invocar a Primeira Emenda, não responder a nenhuma pergunta. Se respondessem a uma ("Você é ou já foi membro do Partido Comunista?"), teriam de responder à seguinte – dar os nomes de outros.

Lardner nunca assumiu o papel de comunista arrependido: "Não me arrepedi. Só num ponto acho que fui ingênuo – em relação ao que Stálin fazia na URSS (...). Mas o que fazíamos aqui tinha pouco a ver com a Rússia, fazíamos boas coisas. Éramos aliados do New Deal de Roosevelt, fizemos campanhas a favor dos legalistas da Espanha, denunciamos o fascismo na Alemanha e na Itália, trabalhamos contra o racismo, pelos negros, pelas mulheres, pelos sindicatos. Não me arrependo de nada disso. Eu me sinto bem com essas coisas que fiz".

Lembrei a ele filmes que escreveu na época, superpatrióticos – como *O Grande Segredo* (*Cloak and Dagger*), glorificação dos espiões da OSS, a agência depois transformada em CIA. E filmes patrióticos de Trumbo e até de John Howard Lawson, rotulado "czar vermelho de Hollywood". "Éramos todos progressistas e nos enquadrávamos na moldura e no espirito do New Deal. Não fazíamos propaganda socialista em filmes." O alvo da HUAC ao acusá-los, dizia ainda, era Roosevelt e o New Deal. Não ousavam atacar abertamente o liberalismo político, investiam contra a "ameaça comunista".

O interrogatório na HUAC inaugurou a lista negra. Lardner e os outros acreditavam que teriam o respaldo dos estúdios de Hollywood, de certa forma também aliados do New Deal. Enganaram-se – Hollywood capitulou, e eles perderam o emprego. Condenados por desacato ao Congresso, por se negarem a responder às perguntas da comissão, acreditaram que ganhariam na Suprema Corte. Erraram de novo. Com a morte de dois juízes e o clima da Guerra Fria, o tribunal foi para a direita. Perderam o recurso. Lardner cumpriu pena numa prisão federal de Connecticut. Ali escreveu o romance *The Ecstasy of Owen Muir*.

De novo em liberdade, descobriu que o humor e a irreverência o tornaram um dos mais visados pela inquisição macarthista. Não lhe perdoavam o que dissera na HUAC, ao ser indagado sobre se era ou já tinha sido do partido: "Eu poderia responder como vocês querem, mas iria me odiar amanhã de manhã". Para sobreviver arranjou pseudônimos, contrabandeou roteiros, passou por experiência malsucedida no México e afinal foi com a família (a segunda mulher, Frances, e os filhos dos dois) para a Inglaterra, onde escreveu séries juvenis para a tevê (*Robin Hood*, *Sir Lancelot*, *Os Bucaneiros*).

A lista negra o manteve proibido de trabalhar nos Estados Unidos até 1965, quando teve o primeiro crédito (*Cincinnati Kid*). Depois, só esperou 6 anos para ganhar o segundo Oscar – pela adaptação do romance *M*A*S*H*. Na festa da Academia, subiu e agradeceu: "Com isso, fica estabelecida uma norma na minha vida. Ao fim de cada 28 anos, ganho uma dessas estatuetas. Espero ver vocês de novo aqui em 1999".

Não era fim de carreira, parecia começo. Em 1976 escreveu um primeiro e fascinante livro de memórias, com destaque para os pais e os três irmãos, *The Lardners: My Family Remembered*. Em 1985, outro romance, *All for Love*. O segundo livro de memórias, dedicado ao período conturbado da caça às bruxas, teve como título sua resposta à HUAC, *I'd Hate Myself in the Morning*. Chegou a ver um exemplar do livro, mas o lançamento só ocorreu depois de sua morte.

À diferença de outras vítimas da lista negra, Lardner não era ressentido com os que fraquejaram – e o delataram. Nem com Schulberg, que o recrutara para o partido, nem com Jigee, a comunista por quem se apaixonara. E nem com Edward Dmytryk, único dos Dez a trair os companheiros. "Schulberg era um bom amigo antes da lista negra. Voltei a vê-lo uma vez, por acaso. Nos falamos. Mas não somos mais amigos", disse-me. Dmytryk? "Nunca mais nos falamos. Mas posso entender por que fez o que fez. Dizia: 'Vocês são escritores, ainda podem trabalhar'. Sou diretor, não há trabalho que eu possa fazer."

QUINTESSÊNCIAS

Passeio no zoológico

O magnífico equívoco que é a criação do homem

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

É de uma grandeza um pouco melancólica o início da descrição das aventuras de Ismael, o personagem que parte com o temível capitão Acab perseguindo um cachalote branco enlouquecido em *Moby Dick*, de Herman Melville. Justificando sua decisão de abandonar a terra para ver um pouco aquela "parte aquosa do mundo", Melville faz Ismael comentar: "Sempre que sinto na boca uma amargura crescente; sempre que é um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que me percebo detendo-me involuntariamente diante de empresas funerárias, ou aumentando a fila de todo funeral que encontro; e especialmente sempre que minha hipocondria passa a me dominar de tal forma que é preciso um sólido princípio moral para evitar que saia às ruas e passe sistematicamente a atirar ao chão os chapéus de todos que vejo – então calculo que é boa hora de fazer-me ao mar, o mais cedo possível. Com um floreio filosófico, Catão atira-se sobre uma espada; eu calmamente vou para o navio". Não sou particularmente dado a amarguras; é muito raro que sinta um novembro úmido em minha alma, meu corpo ou qualquer parte de mim; o impulso de sair às ruas e atirar ao chão sistematicamente o que seria o chapéu das pessoas, devo confessar, já não me é tão raro assim. Sempre que me sinto relativamente próximo do que devia sentir Ismael, entretanto, nunca vou para o mar. Vou para o jardim zoológico.

Freqüentar animais selvagens é sempre uma lição de moral – uma lição que os românticos transformaram em estética e os modernos em parábola. Nada poderia me irritar mais que qualquer divagação ecológica para elogiar animais. Nada costuma me irritar mais, a bem da verdade, que qualquer divagação ecológica sobre seja o que for – mas vislumbrar esgares de compaixão no olhar distraído de um urso ou suspeitar de bizarras afinidades de afeição nos gestos *blasés* de uma leoa acariciando seus filhotes é uma impropriedade não só ignorante mas irrecuperavelmente mentirosa.

O que me fascina na maioria dos animais não é uma hipotética coincidência entre alguns de seus movimentos e os nossos; muito menos a possibilidade espantosa de que se possa reconhecer qualquer um de nossos sentimentos em suas expressões. Há limites até para a fantasia — até, quero crer, para a ignorância. O que me fascina é justamente o radicalismo de sua diversidade; o que me fascina é a oportunidade de esquecer um pouco o gênero humano entre espécies para as quais nossa aflição e nosso júbilo, nossa cultura e nossa história, nossos projetos e nossa memória são tão indiferentes quanto a cor da grama, o crepúsculo ou a garoa. O impulso retórico que nos faz entrever em formigas e cigarras espelhos secretos de nossas virtudes ou nossos vícios e a alucinação antropomórfica que nos leva a suspeitar da ferocidade elegante de tigres, do orgulho aristocrático de leões ou da aveludada, sinistra sensualidade de orangotangos é só uma ilusão tosca que herdamos de La Fontaine e da *História Natural* de Buffon; foi uma ilusão fértil que melhorou a qualidade de nossos sonhos e nos fez imaginar com mais facilidade, por exemplo, Simone Simon transformando-se em pantera, Michael Landon em lobisomem e Fay Wray em amante de um hiperbólico, romântico gorila que nunca teve muitas dúvidas se preferia loiras ou morenas.

A maior vantagem de se passear por um jardim zoológico é justamente a adorável chance — tão essencial, tão terapêutica e tão urgente — de nos desprendermos do que representa o conjunto de nossas ilusões mais naturais: as que nos levam a considerar que o que é humano deva ser algo tão tiranicamente comum a tudo no planeta que possa se estender a uma fauna cuja expressão evidentemente só consegue lançar olhares em nossa direção que oscilam entre o vazio e a mais surda obscuridade. Jardins zoológicos, por isso, são um involuntário ataque à suposta pureza de nossas convicções enquanto gênero. Nada mais aliviante ou tranqüilizador que a visita a um espaço organizado como uma geografia exótica ou folclórica que acaba destruindo nosso impulso infantil de repetir um exercício cósmico, pré-adâmico e whitmaniano de comunhão. Entre feras, todas as nossas conquistas e nosso orgulho ficam drasticamente reduzidos ao desastrado acidente biológico que é seu segredo mais cuidadosamente evitado. Animais são a melhor forma que a natureza encontrou de nos provar como nossa existência, além de gratuita, nunca foi particularmente bem-vinda: quanto mais queremos descobrir nossa imagem refletida no olhar tolerante de nossos animais preferidos, mais opaca se torna a qualidade de toda reflexão. Ficamos condenados a uma solidão que é tão mais patética quanto circunstancialmente menos previsível. Não há empatia entre animais selvagens — o que devia ser uma tautologia infantil acaba se transformando numa surpresa razoavelmente amarga. Em nenhum outro lugar podemos experimentar com tanta clareza a vertigem abençoada da alteridade — nenhum outro é capaz de nos descortinar com tanta plenitude o desconcertante, involuntário ridículo de que se reveste todo elogio ou toda simples crença no que é humano. Entre cisnes, hienas ou iguanas, nossa posição fica um pouco incômoda: quem espera vislumbrar qualquer sugestão de reconhecimento e identidade deve se contentar, com um mínimo de bom senso, em admitir mais uma vez o magnífico equívoco que é a criação do homem. Graças a Lautréamont, ficou muito claro que, sempre que os animais podem nos sugerir um tema eficiente como modelos morais, o que nos resta é a proliferação deslumbrante de qualidades que são irresistíveis justamente por não serem humanas: a impaciência sinistra e cheia de energia do guepardo; a indiferença aristocrática das girafas; o sono milenar dos crocodilos; a performance majestosamente desdenhosa dos leões; a rombuda, silenciosa desconfiança dos hipopótamos; o sono dos ursos; a virulência muscular e absoluta dos tigres ou a explosiva introversão dos búfalos. É muito pouco delicado projetarmos a ansiedade de nossa presunção num gênero que sempre deixou claro quanto o que é humano é vazio e sem sentido. Passear em jardins zoológicos é um método infalível de descansarmos um pouco da obrigação quase atávica de adotarmos nossa humanidade como um patrimônio valioso.

Como sempre, foi com certas intuições da pintura e da poesia que primeiro pudemos reconhecer a insuperável, fundamental distância que nos separa dos animais. O bode de William Holman Hunt, perdido no mar Morto, é uma das imagens mais desoladoras e impiedosas da arte do século 19; os cavalos de Paolo Uccello formam sempre uma trama matemática quase transcendente de meticulosa reorganização do espaço; os de Leonardo conseguem estender para limites muito pouco previsíveis nossa imaginação da violência; os de Rubens atacam guerreiros com uma disposição de didática ferocidade; o avestruz de Dürer faz de seu exotismo um método de apatia; o mandril de Munch continua macabramente acusador; o elefante de Rembrandt ostenta uma auto-suficiência agressiva; os cães dos retratos de Ticiano parecem ter mais personalidade que seus modelos; os de Velázquez mantêm uma reserva enigmática; os touros de Goya são formas de uma grandeza evidentemente inalcançável para os homens; os tigres de Delacroix se entregam com aparente euforia a um frenesi de brutalidade; os leões famintos do Douanier Rousseau contagiam toda a vegetação com sua fome. Por outro lado, o gato negro que inquietava Rilke reduzia subitamente o reflexo do observador incauto que o fitasse, no "âmbar dourado de suas pupilas", a uma "mosca pré-histórica"; os gatos de Baudelaire assumiam a postura de esfinges do deserto; a luz "fria e pura" do luar no céu perturbava o "sangue animal" do gato de Yeats; o jumento de Chesterton era como uma "paródia ambulante do demônio"; as abelhas de Emily Dickinson pareciam "bucaneiras do zumbido"; as de Emerson podiam entregar-se a um sono que tornavam ridículos toda "carência e mágoa que nos torturam"; a célebre pantera de Rilke, encerrada em sua jaula, limita-se a aceitar imagens que através de seu olhar mergulham em seu coração — "e se vão"; o caramujo de Marianne Moore revelava-se admirável pela concisão de seu estilo — em sua ausência de pés, Moore vislumbrava um "método de conclusões"; a borboleta de D. H. Lawrence era como uma "alma perdida" que "desaparecia no ar"; o tigre de William Blake brilhava, com terrível e impalpável geometria, em florestas escuras. O gato de Lévi-Strauss, no último parágrafo de *Tristes Trópicos*, que permitia uma troca de olhares casual cheia de "perdão recíproco" era só uma imagem budista enfatizando menos a chance do perdão que a essência do acaso. Os galos de João Cabral de Melo Neto e o rinoceronte de Augusto dos Anjos são provas enfáticas do inumano; quando Carlos Drummond de Andrade escreveu um de seus mais perfeitos poemas, dedicado ao neto que acabava de nascer, terminava seus primeiros conselhos com uma imagem inesquecível: "É preciso criar de novo, Luís Maurício. Reinventar nagôs e latinos/ e as mais severas inscrições, e quantos ensinamentos e os modelos mais finos,/ de tal maneira a vida nos excede e temos de enfrentá-la com poderosos recursos./ Mas seja humilde tua valentia. Repara que há veludo nos ursos". E quando imaginou o que inspiraria o espetáculo humano na apreciação de um boi, Drummond descreveu parte de nossa condição: "Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,/ e como neles há pouca montanha,/ e que secura e que reentrâncias

Entre feras, nossas conquistas e nosso orgulho ficam drasticamente reduzidos ao desastrado acidente biológico

Despidos de equívocos ecológicos: qualquer semelhança...

FOTO STOCK PHOTOS

e que/ impossibilidade de se organizarem em formas calmas,/ permanentes e necessárias". Sempre "fiéis a um estatuto sereno", os animais nunca representaram, na perspectiva correta, esse odioso fantoche domesticado que a sociedade burguesa descobriu e alimentou a partir do século 19, mas o oposto selvagem e absoluto de tudo que possa passar por humano. Não porque sejam melhores, mais pacíficos ou mais naturais – simplesmente porque são invariavelmente outros. E outros para os quais nunca chegamos a existir.

É provável que a única fantasia saudável de todo ser humano seja poder transformar-se, como Júpiter quando se apaixonava, em algum animal. Poderia ser seu mais glorioso destino. Ao invés disso, insistimos em nos orgulhar de ser homens. É uma opção detestável.

SEMPRE ALERTA

Tom de todas as telas

As canções que Hollywood, felizmente, perdeu

Por Sérgio Augusto

Passei um bom tempo deste ano dedicando-me a ouvir, reouvir e juntar material sobre Tom Jobim para um livro sobre o maestro, que deverá sair neste mês, pela Casa da Palavra, com o título de *Cancioneiro Jobim*. Conforme alerta na introdução, não se trata de uma biografia de Antonio Carlos Jobim, pois nele suas canções têm um peso muito maior do que certos detalhes, aparentemente relevantes, de sua vida, ali resumida aos fatos e momentos que de algum modo influíram em sua formação musical e na evolução de sua obra. Talvez não seja exagero qualificá-lo de biografia musical, mas o recomendável é que o tomem pelo que na verdade é: o cancioneiro de Tom Jobim, uma compilação de suas mais importantes criações musicais, como ele de fato as criou, com as notas e cifras corretas, permeada de histórias a elas ligadas e observações do próprio músico, que costumava anotar quase tudo que fazia ou pretendia fazer e muito do que pensava em pequenos cadernos espiralados, que só depois de sua morte seus familiares puderam examinar com a necessária atenção.

Enquanto produzia o livro, algumas dúvidas, como se dizia antigamente, me assaltaram o espírito. O que teria acontecido se Tom não tivesse levado um tombo feio na adolescência e quebrado a quinta vértebra? Teria desistido dos esportes, espontaneamente, para dedicar-se ao estudo de piano ou passado diretamente para a prancheta? (Tom fez um ano de arquitetura.) O que teria sido de sua vida se não tivesse o polegar preso? Explico: porque não conseguia dar uma oitava no teclado, Tom foi induzido por uma professora de piano a desistir do sonho de tornar-se um concertista e estimulado a compor. Com um polegar mais versátil, talvez tivesse enveredado pela carreira de concertista e maestro de música clássica. E a música popular brasileira teria perdido o seu mais genial criador.

Outra dúvida: o que teria acontecido a Tom se tivesse topado fazer carreira como autor de trilhas sonoras em Hollywood? Convites não lhe faltaram depois que os americanos se enfeitiçaram pelo doce balanço da *Garota de Ipanema*. Ofereceram-lhe as trilhas musicais de *A Pantera Cor-de-Rosa* (*The Pink Panther*, 1964) e, três anos mais tarde, *Um Caminho para Dois* (*Two for the Road*), que ele, sem pensar muito, recusou – e Henry Mancini as abocanhou. "Àquela altura", explicou-se, "havia chegado à conclusão de que queria voltar para o Brasil e continuar escrevendo música brasileira. Não estava a fim de ficar fazendo aquele tipo de música com efeitos eletrônicos, barulho de água. A gente acaba ficando rico, mas já não tem muita coisa a ver com a música." Pelos mesmos motivos, recusaria embalar com sua música os endemoninhados acessos de Linda Blair em *O Exorcista*, no início dos anos 70.

A capitulação diante de *Os Aventureiros*, em 1970, foi um acidente de percurso, ou um momento de fraqueza sentimental: simpatizou com o diretor (o inglês Lewis Gilbert), que, além de muito insistente, lhe deu carta branca e condições de trabalho excepcionais, em Londres. O resultado pode ser apreciado no disco *Tide* (onde encaixou o beguine *Caribe*, o bolero *Sue Ann*, que servia de *leimotiv* para a personagem de Candice Bergen, e o samba bossa-novista *Remember*), deixando mais dois temas (as valsas jazzísticas *Amparo* – que depois, com letra de Chico Buarque, se transformaria em *Olha, Maria* – e *Children's Game*, conhecida entre nós como *Chovendo na Roseira*) para o LP *Stone Flower*.

O cinema americano e suas feras: bichos de pelúcia para o maestro

FOTO AGÊNCIA ESTADO

Tom achou o filme de Gilbert "horroroso" – era mesmo – e preferiu continuar sua relação com o cinema no Brasil, timidamente iniciada em 1958, com *Pista de Grama*, dirigido por Haroldo Costa, e internacionalizada com *Orfeu Negro*, ao sabor do acaso. Divertiu-se com o que fez, como músico e figurante, em *Pluft, o Fantasminha*, que Roman Lesage rodou em 1961, baseado na peça infantil de Maria Clara Machado. Sua parceria com Paulo César Saraceni foi bem mais profícua. Para ele Tom fez as trilhas de *Porto das Caixas* (1962) e, oito anos mais tarde, de *A Casa Assassinada*. O cineasta apegou-se de tal modo à valsa de *Porto das Caixas*, que passou a repeti-la em seus outros filmes, inclusive em *O Viajante*, produzido depois da morte de Tom, como se ela, além de bela, tivesse o poder de um talismã.

As músicas de *Garota de Ipanema*, que Leon Hirszman dirigiu em 1967, não podiam ter outro autor, evidentemente. Tom empenhou-se ao máximo, criou densas variações dramáticas para sua mais famosa composição, indo muito além do resultado artístico alcançado pelo filme, um dos piores que já vi. O cinema continuaria em débito com o maestro, que, atraído pela possibilidade de pôr música num filme baseado numa história de seu ídolo Guimarães Rosa, aderiu, em 1973, ao projeto de Paulo Thiago, *Sagarana, o Duelo*, outro fiasco cinematográfico, afastando-se em seguida do cinema por um período de sete anos.

> Não fosse o acidente que prejudicou seu polegar, Tom Jobim talvez tivesse escolhido ser concertista

Duas valsas, *Eu Te Amo* e *Luiza* – que ele chamava de "as minhas duas francesas" –, o reaproximaram das telas. A primeira, com letra de Chico Buarque, atenuava, na voz de Telma Costa, as tensões dramáticas do homônimo filme de Arnaldo Jabor, de 1980. A segunda serviu de canção-tema para a protagonista da telenovela *Brilhante*, de Gilberto Braga, encarnada por Vera Fischer. Ainda sem nome, destino e um punhado de notas e acordes, *Luiza* vagava havia dois dias pelo piano de Tom quando Guto Graça Melo, da TV Globo, lhe pediu, com certa urgência, um tema para a novela das 8. Bem mais difícil que terminar a valsa foi escrever a letra, afinal cantada pelo autor – "uma verdadeira maratona", segundo ele, "pois ela não tem grandes pausas que permitam uma boa respiração". Mas agradou tanto que Tom não resistiu à tentação de incluí-la em seu disco com Edu Lobo (*Edu & Tom*, 1981) e no álbum *Passarim* (1987).

Para a ambiciosa adaptação ao cinema que, em 1982, o produtor Luiz Carlos Barreto e o cineasta Bruno Barreto fizeram de *Gabriela, Cravo e Canela*, Tom não compôs apenas a canção-tema (*Gabriela*), que na voz de Gal Costa estourou nas vendas, mas nove peças musicais, acrescentando-lhes uma velha parceria com Vinicius (*Ilhéus*), que guardara no baú. Menos trabalhosa seria sua participação, no ano seguinte, na versão cinematográfica (*Para Viver um Grande Amor*) que Miguel Faria Jr. extraiu do musical bossa-nova de Vinicius e Carlos Lyra, *Pobre Menina Rica*, até porque teve a parceria de Chico Buarque nas três composições usadas no filme: *A Violeira*, *Meninos*, *Eu Vi* e a valsa *Imagina*, que, aliás, foi a primeira música composta por Tom, quando ainda estudava piano com a professora Lucia Branco, a mesma que o fizera desistir de ser concertista.

Antes mesmo de ter nas mãos o primeiro tratamento de *Fonte da Saudade*, Marco Altberg já sabia que somente Tom poderia compor sua trilha musical. Afinal de contas, o filme era uma adaptação do livro *Trilogia do Assombro*, de Helena Jobim, irmã de Tom. Este nem pensou duas vezes. Rascunhou uns boleros, uns arremedos de tango, e, no meio deles, surgiu algo radicalmente diferente, que ele achou "a cara da irmã". Mas, como só ele achou que era, *Passarim* acabou pousando em outra trilha. Não de cinema, de tevê: na minissérie *O Tempo e o Vento*, de 1985. Antes, compôs *Pato Preto* para um documentário norueguês sobre brincadeiras de crianças em várias partes do mundo (*Moments of Play*, de Jorgen Leth) e praticamente encerrou sua carreira cinematográfica com as trilhas de *Brasa Adormecida* (1985), de Djalma Limongi Batista, e *A Menina do Lado* (1990), de Alberto Salvá, já que o tema (*It's Ten O'Clock*), que na década seguinte cederia ao episódio dirigido por Ana Maria Magalhães em *Exotique*, era uma variação do samba bossa-novista *Remember*, que compusera para a trilha de *Os Aventureiros*.

Para Tom, pôr música numa minissérie baseada na obra de Erico Verissimo foi mais que uma honra, foi um reencontro com suas raízes gaúchas, uma homenagem indireta ao pai (o poeta parnasiano e diplomata Jorge Jobim, morto em 1935), que, por sinal, os Verissimo ha-

viam conhecido em Porto Alegre. Gravada em março de 1985, no estúdio da Som Livre, com Tom ao piano e a Banda Nova, Zé Renato, Kleiton e Kledir e o Conjunto Farroupilha nos vocais, a trilha de *O Tempo e o Vento* tinha ao todo seis temas: *Passarim*, *Chanson pour Michelle*, *Bangzália* e mais três (*Um Certo Capitão Rodrigo*, *Senhora Dona Bibiana* e *Rodrigo, Meu Capitão*), com letras de Ronaldo Bastos. Era desejo de Tom que nela também entrasse uma antiga canção, *Derradeira Primavera*, de sua autoria e Vinicius, com novo arranjo de Michel Legrand, mas a produção da série vetou-a. Não porque já tivesse integrado a trilha de *Porto das Caixas*, mas porque sua intérprete, a carioca-baiana Nana Caymmi, alegou-se, poderia quebrar o tom marcadamente gauchesco da série.

Dos temas que Tom criou diretamente para a televisão, o de maior sucesso foi, sem dúvida, o bolero que em 1986, de parceria com Chico Buarque, compôs para a minissérie *Anos Dourados*, de Gilberto Braga, que cinco anos depois, ao escrever a novela *O Dono do Mundo*, recorreu novamente ao seu compositor favorito, e dele recebeu outra valsa, *Querida*, tão romântica e feminina quanto *Luiza*. Em 1999, cinco anos depois da morte do compositor, outra telenovela de Gilberto Braga, *Força de um Desejo*, teria uma abertura póstuma assinada por ele, *Tema de Ana*, que compusera para sua mulher, Ana Jobim.

Hollywood não sabe o que perdeu.

A PROSA DO MUNDO

Ulisses sem Ítaca

O poder da máscara de Humphrey Bogart

Por **Fernando Monteiro**

Desiludido até quase o cinismo, o *herói fatigado* é um herói do cinema, surgido do celulóide e para as telas descomunais, no halo de luz das salas escuras. Na mão dele, o crítico André Bazin chegou a ver o revólver como "uma arma intelectual" – caso fosse Humphrey Bogart a apontar uma pistola sacada da frágil armadura do *dinner-jacket* costurado, em metros e metros de película, por alguns poucos precursores desse Ulisses sem Ítaca, fruto daquela linhagem de atores quase fortuitamente atraídos para a "sétima arte". (Tenho saudade de quando o cinema era essa arte misteriosamente contada como *sétima* – e seus heróis eram cansados, mas confiáveis.)

Nascido ontem, o fatigado personagem se foi plasmando dos policiais produzidos principalmente nos estúdios da Warner (entre 1930 e 1940), onde Bogart era contratado para nunca ficar vivo nas *fitas*: "Nos meus primeiros 30 filmes, fui abatido 12 vezes, eletrocutado ou enforcado oito vezes e fugi da prisão nove vezes. Meu principal problema não era dar vida aos personagens, mas sim encontrar uma nova maneira de dizer 'aaargh' e de cuspir sangue".

O rosto do herói: passado anterior aos multiplexes

FOTO KARSH OF OTTAWA/CAMERA PRESS

Não chegando a ser um cínico de nascença, mas talvez tentando aparentar o máximo de *indifferentism* com o mínimo de esforço dos verdadeiros entediados (existenciais ou políticos), esse ser de um século sem ilusões nasceu, por contradição, da ilusão do cinema – antes dominado por vagas estrelas e astros ainda mais vagos. Primeiro ente de "carne e osso" formado, de modo autônomo, pela *mitologia* criada nos limites da indústria do entretenimento, sua *summa kinematica* só se apresentaria em 1943, na pele de celulóide de um certo "Rick", dono de um café-bar improvável, numa *Casablanca* de estúdio, pintada apressadamente.

No velho *dinner* espanado pelas costureiras, Humphrey De Forest Bogart – pau pra toda obra – seria o convocado, de novo, para vestir a roupa e a falta de motivos da criatura que estivera sendo construída meio involuntariamente até se encarnar naquele ator de características físicas bem distantes do padrão dos Valentinos e das Garbos. Nascia, ali, a melhor representação do herói descrente (e machucado), que se redime, no último momento, daquele modo disfarçado dos durões sem direito à cena final do beijo, etc., como acontece com o falso "durão" de *Casablanca*, que não podia nem ouvir dedilhar, ao piano, uma certa canção proibida no seu Café Américain...

NB. Aproveito para acrescentar a minha cota de esclarecimento: "Rick" nunca pediu, ao pianista, que tocasse, "outra vez", *As Time Goes By*. É Ingrid Bergman quem pede a Dooley Wilson: "*Play it once, for the old times. Play it, Sam*". E *ninguém* diz "*play it again, Sam*", nesse filme de segunda que prometia fazer uma carreira de terceira (e que se tornou uma espécie de obra-prima do acaso e berço do cansado herói vivido por um mito cansado do cinema).

Produto da "arte do Rosto" (segundo Joseph von Sternberg), é preciso lembrar que o filme, qualquer filme, pertence ao ator de um modo cuja perspectiva estamos perdendo. O poder da sua máscara – símbolo que conduz esse "*nickelodeon* do rio do tempo" (pois flagra-se a morte na estranha intimidade gigante com a tela) – é capaz de emprestar *pensamentos*, 24 quadros por segundo, a uma imagem-fantasma repetida em milhares de fotogramas... e essa é a lição que teremos de reaprender – ainda uma vez, Sam – com o rosto "banal" de Humphrey.

Nos cem anos de nascimento do célebre ator (ele "veio ao mundo" em 25 de dezembro de 1900 – e a propaganda da Warner aproveitava para acrescentar que "um homem nascido no dia de Natal não podia ser tão mau na vida real quanto nas telas!"), o seu estilo ainda parece o ouro perdido do *pathos* – cada vez mais e, acima de tudo, quando acabo de sair, como hoje, de uma sala asséptica, em cuja tela Michelle Pfeiffer dizia insossos diálogos escritos pelos trios & quartetos de roteiristas das grandes produções da atual Hollywood. Juro que eu poderia acreditar que a sua personagem tivera, alguma vez, uma ou outra crise histérica, talvez... mas, nunca, que pudesse ter um passado verdadeiro (pela ilusão – ainda poderosa – do cinema).

Cumprindo os passos solitários pelos corredores de saída e fuga do moderno multiplex, minha pergunta era aos botões inexistentes na camiseta: o que *havia* no rosto dos outros, dos "antigos", que levava a crer justamente nesse *passado* (sem as caretas)?

O ator de *Casablanca* tinha plena consciência de si mesmo: "Ninguém gosta de mim à primeira vista, ou de relance. Deve existir qualquer coisa no meu rosto ou no tom da minha voz que faz com que todo mundo, num primeiro momento, se inquiete". E essa *consciência* ele a transmitiria – que proeza! – até ao personagem de "passado" mais vago da Warner (Rick, é claro), preenchendo as lacunas do roteiro de *Casablanca* com a máscara, a maneira de fumar – e apagar – um cigarro ou com o segredo de portar um revólver sem estufar o bolso do paletó perfeitamente cortado. E não precisava do diretor Michael Curtiz para aperfeiçoar nenhuma dessas coisas.

> Ele foi a melhor representação do herói descrente (e machucado), que se redime sem direito ao beijo na cena final

O cinematógrafo trouxe a possibilidade de congelar o espaço – na sucessão de tempo que transformava em movimento –, e a história pôde, afinal, ser capturada como na China imperial se aprisionava a luz de centenas de vaga-lumes em gaiolas de telas iluminadas. Saí do túnel do cinema de shopping, e os botões imaginários recitaram para vitrines & espelhos: ver (ou rever) Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Spencer Tracy, Katharine Hepburn, James Cagney, Ava Gardner, Montgomery Clift, Marlene Dietrich... e tantos outros atores e atrizes de ontem *vivos* na pele dos personagens que eles construíram somente com alguns olhares para a câmera, algumas inflexões, algum gesto perdido numa estação de trens enevoados pela fumaça, etc., significa entender que, nos milionários elencos de hoje, a "vida real" é um modelo que imita, desgraçadamente, o seu simulacro – na aproximação suicida (e paradoxal) que leva somente aos "Dogmas" e para longe da Arte.

Do outro lado do oceano, o mesmo século de imagens nos obriga a encarar os Spielbergs (os pobres Spielbergs!), com o baixo poder da sua fantasia barata, no lugar da criação de poetas refinados como Antonioni, Fellini e Kurosawa, ou de poetas bardos como John Ford e Howard Hawks, forças da natureza que domavam *mustangs* e John Waynes. Há pouquíssimos atores, hoje, capazes de refazer o périplo interior das buscas de Debbie (em *The Searchers*) no deserto do cinema americano – enquanto todo o anseio de alguma nova "mitologia" corre o sério risco de se reduzir às limitadas capacidades interpretativas de uma Jodie Foster ou de um Nicholas Cage.

E Humphrey Bogart – que acreditava que era Humphrey Bogart – está completando cem anos nesta noite: a idade da arte aparentemente perdida das mais perenes fontes da sua força. !

A natureza de Turner

As aquarelas do mestre supremo da paisagem, que deu um novo sentido à história da arte, ganham mostra na capital inglesa

Por Hugo Estenssoro, de Londres

Goldau, aquarela raspinhada de 1843

FOTOS DIVULGAÇÃO

ARTES PLÁSTICAS

Cachoeira do Reichenbach, **no vale de Oberhasli, Suíça, 1804: aproximação da natureza, sem preconceitos estéticos, nas paisagens de grande estilo**

A Royal Academy of Arts, em Londres, exibe a partir do dia 2 deste mês cem das maiores aquarelas de Joseph Mallord William Turner, marcando os 150 anos da morte do grande artista inglês.

Um dos grandes paradoxos da história da arte moderna é a limitada influência de J. M. W. Turner (1775-1851) sobre os impressionistas. O mais alto lírico da luz pintada inspirou não mais do que um breve e reticente entusiasmo no movimento que enche de cores e claridade as salas dos principais museus. Sabemos que Pissarro e Monet, durante sua estada em Londres em 1870, estudaram, não sem certo deslumbramento, as obras de Turner e Constable. Mas Constable já era conhecido na França desde 1824, quando um de seus quadros expostos no *Salon* contribuiu para mudar a paleta de Delacroix. A descoberta de Turner, portanto, devia ter sido um momento crucial. Não foi. Pissarro diria depois que Turner não tinha resolvido o problema da cor das sombras (uma das questões formais dos impressionistas), embora tivesse chegado à divisão dos tons. Monet, menos aficionado à teoria, limitou-se a expressar a sua antipatia pelo "exuberante romantismo de sua imaginação".

A conclusão óbvia e tradicional é que Turner pode ter sido uma espécie de precursor, mas que de alguma maneira errou o caminho. Com o Impressionismo prestes a eclodir – seu ano-chave é 1874 –, a descoberta de Turner chegava tarde demais. Isso é verdade, mas não toda a verdade. De fato, é possível propor uma história alternativa: Turner não podia influir no Impressionismo porque estava adiantado demais – não porque já estivesse superado. Quando, em 1906, se expõem pela primeira vez os inúmeros *colour beginnings* (esboços coloridos) que Turner pintava desde antes de 1820, o público ocidental viu as primeiras pinturas abstratas da história. O "pós-impressionista" Paul Sérusier, guiado por Gauguin, tinha chegado perto do abstracionismo em 1888 com sua paisagem intitulada *Talisman*. Mas foi só em 1910 que Kandinsky (como Turner) procuraria um equivalente musical com pinturas que não representavam nada senão formas puras. Nada indica que Kandinsky derive das abstrações de Turner. Mas é muito provável que, décadas depois, Mark Rothko as usasse como referência, e suas obras de maturidade (1960-1970) podem ser vistas como variações sobre o artista inglês. A sala especial que lhe dedica a Tate Gallery, lar do espólio de Turner, estabelece entre os dois artistas um vínculo tácito mas evidente para o visitante.

Há longo tempo, porém, que não é mais original falar do moderno em Turner: lá se vão 34 anos desde que um museu nova-iorquino organizou uma mostra Turner apresentando-o como o primeiro dos expressionistas abstratos. Mas é imprescindível começar por aí para dar-se conta da solidão absoluta da experiência turneriana e do significado transcendental que ela confere à sua obra na história da arte. Seu isolamento não é algo evidente mesmo para o examinador atento dos textos disponíveis. Os biógrafos de Turner registram que seu sucesso é tão precoce quanto seu talento. A Royal Academy aceita seu primeiro desenho na exposição de 1790, quando Turner tinha apenas 15 anos. Os grandes colecionadores da época começam a comprar suas obras desde 1795, quando ele tem só 20 anos, e aos 23, Turner conta a um amigo ter mais pedidos do que pode atender. Com 24 anos, é eleito membro associado da Royal Academy e, três anos depois, em 1802, membro de pleno direito. Ao mesmo tempo, seus desenhos e aquarelas topográficos (de edifícios, cidades e lugares famosos ou pitorescos), feitos para a reprodução mecânica em revistas e estampas, divulgam seu nome e o enriquecem: em 1804 abre uma galeria para expor sua produção, algo inédito na Inglaterra. Ainda estava vivo quando John Ruskin publica, em 1843 e 1846, os dois primeiros volumes de *Modern Painters*, o maior monumento crítico da língua inglesa, do qual Turner é o protagonista. Respeitado e admirado, morre em 1851 e é enterrado na catedral de Saint Paul, junto ao grande patriarca da pintura inglesa e fundador da Royal Academy, Joshua Reynolds.

Acima, *Número 2*, **óleo de Mark Rothko, 1951: variações sobre o artista inglês, autor da aquarela** *Lago de Lucerna, Nascer do Sol*, **1842 (abaixo), parte de uma obra que representa a gênese da arte moderna**

Essa gloriosa trajetória vital, combinada com um paradoxal isolamento estético, só pode ser comparada com a de Velázquez (Rembrandt morreria pobre e quase ignorado depois de seu triunfo inicial, e Cézanne sofreu uma solidão sem compensações). Mas a figura de Turner possui um relevo especial em razão da época revolucionária de que foi protagonista, o período de transição que levou à libertação total da pintura, à pintura "pura", que, como a música, não "representa" nada, mesmo quando é figurativa. O extraordinário de Turner é que, de fato, encarna numa só pessoa um dos períodos mais importantes da história da arte, desde suas primeiras paisagens de adolescente ainda no século 18, até as abstrações reveladas postumamente no começo do século 20, poucos meses depois que os fauvistas dis-

pararam o primeiro canhonaço do Modernismo (já em 1898, Matisse, seguindo um conselho de Pissarro, tinha viajado a Londres para estudar Turner). Para explicar como aconteceu, é preciso fazer um rodeio.

Isaiah Berlin afirma que o Romantismo é talvez a mais radical e importante revolução mental dos tempos modernos. É no Romantismo que achamos desde as raízes ou a primeira expressão do próprio conceito de revolução até fenômenos de grande atualidade, como o nacionalismo e o globalismo, a cultura popular e o individualismo subjetivo, o Estado de direito e o totalitarismo, etc. Mais importante, Berlin assinala que o Romantismo é o primeiro caso na história do Ocidente em que as artes adquirem um caráter quase hegemônico sobre os outros aspectos da vida. A idéia é discutível, mas a carga de verdade que contém permite ilustrar nosso tema.

O gênero pictórico por excelência do Romantismo – como o romance na literatura – é o paisagismo. São os gêneros da civilização burguesa, do indivíduo que finalmente se apropria do mundo. Como Merleau-Ponty disse memoravelmente, "as coisas já não me interpelam, e o mundo se cristaliza numa perspectiva ordenada". Mas o percurso foi longo, intelectual e esteticamente. A natureza é hostil para os antigos (Prometeu agrilhoado a uma montanha); para os cristãos é um desprezível e transitório vale de lágrimas (e o Purgatório de Dante é uma montanha); sua exaltação panteística ou subjetiva é dos românticos (Berlioz queria subir ao Vesúvio para entrar em comunhão com uma alma gêmea). Do ângulo estético, a evolução é ainda mais difícil: o homem não apenas não entendia a natureza, mas também não conseguia vê-la. A paisagem, como a geometria ou o amor, é uma invenção humana.

Recentes descobertas indicam que a pintura da Antiguidade estava mais desenvolvida do que suspeitávamos, incluído o paisagismo. Mas isso não muda o fato de que o gênero como o conhecemos tenha surgido no século 15 com Jan Van Eyck, que também aperfeiçoa a técnica da pintura a óleo, o que permite as gradações sutis que exige uma visão ainda "literal" da paisagem. O fato de Van Eyck ser nórdico é fundamental. O Renascimento italiano, baseado no caráter escultórico dos valores estéticos da Antiguidade (da qual quase não sobrevivem pinturas), faz dogma pictórico das formas nitidamente delineadas. Ora, a paisagem não tem limites preestabelecidos. Ao mesmo tempo, a conquista da efígie humana é uma prioridade óbvia. As regras estéticas que derivam daí – e que Reynolds ainda pregava quando Turner ouvia suas famosas conferências – relegavam a paisagem a um papel servil, quando não meramente decorativo. Assim a categorização clássica coloca no cume da arte a representação humana dos quadros religiosos e históricos e as paisagens e naturezas-mortas como meros acessórios. De fato, a pintura de paisagens é feita quase de maneira mecânica, usando um repertório fixo de formas basicamente simbólicas.

Isso explica a avassaladora preeminência nórdica na invenção e desenvolvimento da paisagística. É por isso que o primeiro grande período do gênero, no século 17, tem como cenário as primeiras sociedades burguesas nos Países Baixos, com Rubens, Rembrandt e paisagistas profissionais como Ruisdael. E é lá também (com as exceções de Velázquez e El Greco) que a pintura pura aparece como proféticos lampejos. A razão é simples: sem a sustentação conceitual de uma narrativa pictórica e sem a concentrada gramática visual da figura humana, a paisagística obtém a sua completude com a forma pura.

É interessante lembrar que, quando Turner viaja a Paris em 1802 para ver a maior coleção de pinturas do Ocidente jamais vista – o butim napoleônico –, o pintor critica Rubens e Rembrandt e se concentra no estudo dos italianos. E até a morte, sua maior admiração seria para os italianizados Poussin e Claude Lorrain. O que estabelece mais um vínculo com Velázquez, que tampouco teve gostos heterodoxos. Como todos os maiores e mais genuínos originais, Turner nunca procurou a originalidade. Seus métodos de pesquisa eram a imitação e a emulação, isto é, aquele misto de humildade artesanal e orgulho técnico que é a receita perene do gênio.

A imaginação romântica que despertou a antipatia de Monet (embora o Impressionismo, como o Simbolismo na literatura, seja a última etapa do Romantismo) foi o veículo perfeito para o talento de Turner. A sua grande vantagem foi que nunca a adotou como programa estético, à francesa. Esse filho de barbeiro, nascido no centro de Londres (Covent Garden), foi um revolucionário *malgré lui*. Se ele conseguiu levar a paisagística até as últimas conseqüências estética e subjetiva, foi – como Daumier em outro terreno – graças a um obstinado trabalho com fins comerciais. A paisagem "topográfica", mera ilustração com objetivos "pitorescos", permitiu-lhe aproximar-se da natureza, nas paisagens de grande estilo, sem preconceitos estéticos. Sem sabê-lo, como uma necessidade interna, estava inaugurando a pintura moderna no período glorioso que culmina com Cézanne.

Um elemento básico dessa façanha artística é a importância da aquarela na sua obra. A atual mostra organizada pela Royal Academy poderia revelar uma certa perversidade estética dos curadores ao limitar-se às aquarelas de grande estilo, perfeitamente "acabadas" e formais, não fosse o fato de que o público tem acesso permanente ao corpo central da obra de Turner na Tate Gallery. Devem, portanto, ser consideradas apenas como parte de um todo (20 mil obras!) que inclui as abstrações dos "esboços coloridos".

O que encontramos nesse gigantesco acervo é nada menos que a gênese secreta da arte moderna. Foi a aquarela, adotada por Turner pelo simples fato de ser o meio usado na paisagem topográfica da época, que lhe permitiu ver a paisagem com outros olhos, inventando-a antes dos impressionistas (o que explica a rejeição parricida destes). A tradição da pintura a óleo forçava, na época, a um acabamento que impedia a radical escolha e discriminação que organiza visualmente a paisagem moderna, fazendo com que "encontremos na natureza exterior um eco que responda a nossa alma", nas palavras de Hegel. No seu mais alto nível, a aquarela, que não admite erros ou retoques, torna imperativa uma severa seleção de formas e tonalidades que automaticamente se distribuem em planos coloridos. Ao mesmo tempo, a sua transparência – que não pode ser tecnicamente ignorada – estabelece uma nova relação entre a luz e a corporeidade do tema. Os críticos de Turner, e até mesmo Constable, se queixavam da influência da aquarela nos seus óleos. Mas é graças a ela que Turner libertou o óleo para a pintura pura. No outro extremo do período, podemos ver que Cézanne só chega à sua plenitude estética depois de dominar a aquarela.

A história tem confirmado duas afirmações de Ruskin que na época pareciam temerárias. Turner, como ele disse, foi "o primeiro pintor moderno". E, como mestre supremo da paisagem, usou esse "instrumento de gigantesco poder" – que conseguiu a reconciliação do homem com a natureza – para dar um novo sentido à história da arte.

Onde e Quando

Turner: The Great Watercolours. **Royal Academy of Arts (Burlington House, Piccadilly, Londres, Inglaterra, tel. 0++/44/207/300-8000). De 2 de dezembro a 18 de fevereiro. De 2ª a dom., das 10h às 18h (6ª, das 10h às 22h). R$ 20 (7 libras)**

First-Rate, **1818: a aquarela, que não admite erros ou retoques e torna imperativa uma severa seleção de formas e tonalidades que automaticamente se distribuem em planos coloridos**

A sensualidade espacial

Ernesto Neto mostra sua obra em duas exposições e fala sobre suas afinidades com o "bioconstrutivismo"

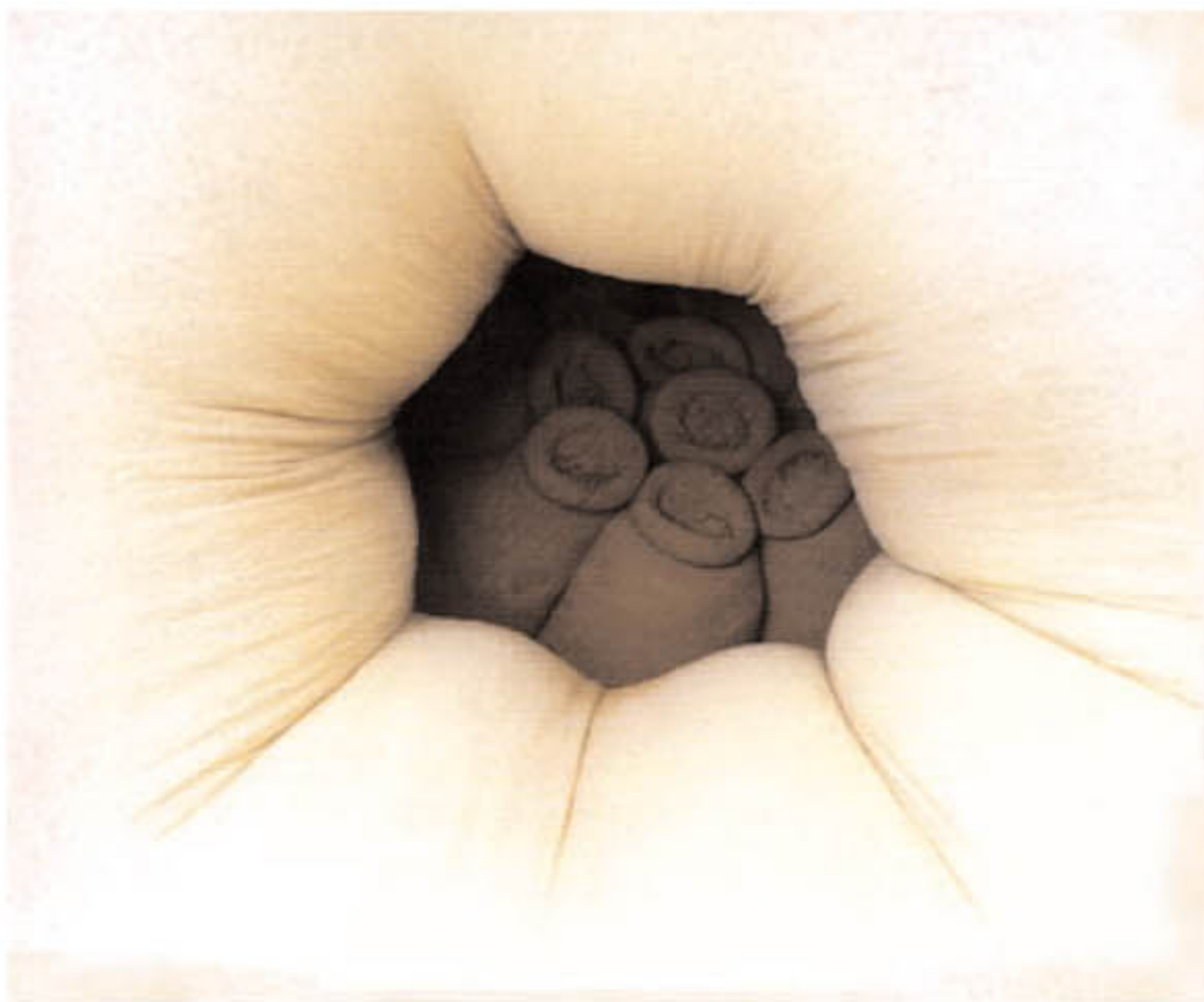
Por Daniel Piza

A biologia vem invadindo a estética. Exposição recente em Nova York, da qual participou o brasileiro Eduardo Kac (com uma obra sobre o código genético que já exibira em São Paulo, no Instituto Itaú Cultural), foi dedicada a essa tendência crescente. O artista Ernesto Neto sempre se interessou pelo tema. Agora que sua mulher está grávida, não poderia ser mais natural que assuntos como reprodução, gestação, fertilidade, que sempre marcaram sua produção, dominem suas próximas mostras.

Na verdade, Ernesto planeja para o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, no dia 16, uma espécie de

À direita, o artista com sua obra *Arco Ventre*, de 1999

FOTO VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

Ninho: obras como essa já apresentavam os temas da reprodução, gestação e fertilidade a que Ernesto Neto volta na nova produção que mostra no Rio, onde realiza um casamento-vernissage com a sua mulher, que está grávida, e em São Paulo, onde apresenta uma escultura

instalação-performance. Vai realizar seu próprio casamento na Sala Monumental do MAM, contando com a participação de padrinhos e convidados. Esse "casamento-vernissage", como ele mesmo chama, terá um roteiro cheio de simbologias, partindo das formas habitualmente usadas pelo artista. Antes disso, em São Paulo, na Galeria Camargo Vilaça, a partir do dia 7, apresenta uma escultura sobre o mesmo tema.

"Gosto muito desse 'bioconstrutivismo'", diz ele. À pergunta se sua obra é influenciada pela voga da engenharia genética, responde que não, que sempre foi uma preocupação sua. Além disso, está mais interessado em questões universais. Na conversa com **BRAVO!**, Ernesto falou durante uma hora e meia sobre essas questões, em frases como "A engenharia de Deus não é a nossa, que é retangular" e "Gosto muito dessas aparadas cosmológicas". Sua obra proporia isto, então: uma cosmovisão a partir da "paisagem do corpo humano".

Como é isso concretamente? O vernissage matrimonial não será nada simples. O corredor que leva à sala será usada como se fosse a nave de uma igreja, e a própria sala será o palco do casamento. Metaforicamente, reproduzirão o percurso do espermatozóide até o útero, onde o feto amadurece. Fios no chão do corredor fazem bifurcações que, para Ernesto, significam "organicidade", como existem em árvores e pulmões. Por essas "artérias" os convidados vão se movendo, o que, segundo o artista, cria eventos paralelos ao central, tal como nas igrejas de Brunelleschi e Alberti. O estudo dos renascentistas tem revelado uma "idéia de processo narrativo", a ser aplicada no enlace. "Vejo tudo como se fosse uma pintura", diz ele, que planejou tudo, inclusive a roupa da noiva.

O clímax dessa "história teatral" se dá depois do encontro do artista com a sua mulher, quando o tecido que está no chão é suspenso em forma de gota. "Somos embalsamados nesta escultura", diz ele, representando a fecundação. A sala, ou catedral, é equivalente ao ventre da grávida. Os outros convidados, abaixo, se movimentam por formas amebóides ("Somos parentes das amebas", afirma Ernesto), para ter um "envolvimento uterino" com o casal. São amigos da praia e das artes, "que se encontram como se estivessem se encontrando na praia no verão", livres da correria urbana. Depois, a "tribo" apanha saquinhos de arroz do chão, agrupados ali "como uma colônia".

Apesar de todo esse discurso, Ernesto diz que não é religioso. "Minha religião é a arte", afirma. "Acredito na noção de Deus, mas não gosto de como as religiões são usadas para coisas externas, como o conforto econômico e a exploração social. Veja o catolicismo, que é contra a camisinha. Ou veja a guerra no Oriente Médio." Ernesto diz que está mais interessado na natureza, em "pensar o ser vivo como representação" dela, como um "corpo geral". Segundo ele, "a sensualidade corporal não está só no indivíduo, ela está no espaço".

FOTOS BETO FELÍCIO/DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

Acima, à esquerda, *Acontece na Fricção dos Corpos*, de 1998. Acima, à direita, *O Mundo e o Mundo*; abaixo, *Sonâmbulo*, obras de anos recentes. O artista diz que está interessado em pensar o ser vivo como representação da natureza. E que "a sensualidade corporal não está no indivíduo, mas no espaço"

Sua obra tem sido uma pesquisa dessa sensualidade espacial.

Ernesto associa atributos de sua produção a heranças biológicas também. Do pai, teria vindo o "construtivismo genético", um apego à geometria, ao rigor matemático. Da mãe, uma desenhista industrial que ele desde criança via trabalhar com bolas de isopor, costura de tecido, etc., uma "delicadeza sensual". Essa "bipolaridade" é o que interessa ao artista, que tenta combinar o construtivo e o orgânico. Ernesto diz que costumava ser "mais geométrico, mais Frans Weissmann", mas que agora, aos 36 anos, se sente mais livre. "A ciência não funciona por intermédio da lógica", afirma. "Há uma incerteza muito grande na ciência atual. Acho que algum dia essa questão quântica vai se encontrar com o bioconstrutivismo" – com a tal "engenharia de Deus".

Na arte, foi a obra de José Resende que o "libertou dos acabamentos," da excessiva limpeza geométrica do início da carreira. "O trabalho dele é sempre em torno de uma situação de equilíbrio, de tensão." Nomes como Mondrian e Calder estão na cabeça de Ernesto quando defende uma "construção geométrica a serviço da expressividade", mas a tal "organicidade" veio mesmo do brasileiro Sergio Camargo, sua maior influência. "A obra dele me ensinou a chave", diz – uma linguagem nítida, feita de modulações, que dá uma impressão de movimento biológico. Lygia Clark? A infância ao lado da mãe, que trabalhava com tecidos, já o levara para esse caminho antes de conhecer o trabalho de Lygia. Também os encaixes arquitetônicos de Zanini lhe deram uma lição sobre como lidar com o risco, com o limite.

Júnior da Geração 80, Ernesto não vê muito parentesco entre sua obra e a de outros contemporâneos. Aprecia Tunga ("mais pele") e Waltercio Caldas ("muito veloz") e se afina menos com Angelo Venosa e outros da turma do Parque Lage. Como todos os artistas jovens do país, admira Cildo Meireles ("o mais enigmático"). Mas tenta mesmo é um caminho próprio, na fronteira entre a biologia e a geometria, que sonha ver casadas como ele, em breve, num museu-catedral. ▮

Onde e Quando

Ernesto Neto. Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). De 7 de dezembro a 2 de fevereiro. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h, sáb., das 10h às 14h. Grátis. *Ernesto Neto – Casamento*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (avenida Infante Dom Henrique, 85, Aterro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/210-2188). De 17 de dezembro a 18 de fevereiro. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h; sáb. e dom., das 13h às 20h. R$ 8

História do futuro

As obras que retrataram os medos e esperanças da humanidade durante milênios são reunidas no Grand Palais

Do apocalipse a utopias paradisíacas: o museu do Grand Palais, em Paris, expõe até 1º de janeiro as obras que contam uma história do futuro, desde a Antiguidade até o tempo presente, que passa pelos cinco continentes do planeta. A mostra *Visões do Futuro* revela os medos e as esperanças da humanidade representados em 200 obras de todos os gêneros, representativas de diversas culturas e civilizações (Ocidente, Oriente antigo, o mundo islâmico, a China, Tibete, Meso-América, África, Oceania). As mais diferentes visões do futuro através da história foram repartidas em três seções: *A Busca da Eternidade – Triunfar sobre a Morte*, *A Espera do Fim dos Tempos – Uma Segunda Vida para a Alma* e *Os Sonhos da Modernidade – Construir um Futuro Comum.* A ambiciosa exposição do Grand Palais remete a questões como a permanente busca da imortalidade do mundo antigo, passando pelas utopias, a cidade ideal, o paraíso, o jardim do Éden, até a ficção científica e a noção contemporânea de progresso. As visões religiosas se mesclam às especulações filosóficas, científicas e ideológicas.

Acima, a *Torre de Babel*, de Lucas van Valckenborgh, de 1594; à direita, *Homem na Lua*, de Francis Godwin, de 1648

O percurso é marcado pela heterogeneidade e pela contigüidade entre o catastrófico e o paradisíaco. Esculturas primitivas foram reunidas a obras egípcias ou invenções científicas. Uma tapeçaria de quase 9 metros de comprimento, de meados do século 16, ocupa o centro da mostra. A peça, uma representação do apocalipse, foi tecida com base em gravuras de Dürer e Van Orley. Rodin, Van Eyck, Bruegel, Greco, as máquinas voadoras de Leonardo da Vinci ou o telefone de Graham Bell também estão lá, ao lado de criações dos anos antes de Cristo e de histórias em quadrinhos do século 20. A célebre pintura *Torre de Babel* (1594), do holandês Lucas van Valckenborgh, não apenas ilustra o cartaz, como também o espírito da mostra.

Visões do Futuro se encerra com duas obras contemporâneas. A penúltima, um filme utopista de três minutos de duração do americano Tim Shannon, retrata paraísos ecológicos virtuais numa grande tela. A derradeira e incontornável é a instalação *O Incidente no Museu ou a Música da Água*, do artista russo radicado em Nova York Ilya Kabakov. Para quem não tiver a oportunidade de visitar a exposição, vale a pena encomendar o informativo, erudito e ilustrado catálogo da exposição, de 279 páginas. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

FOTOS DIVULGAÇÃO

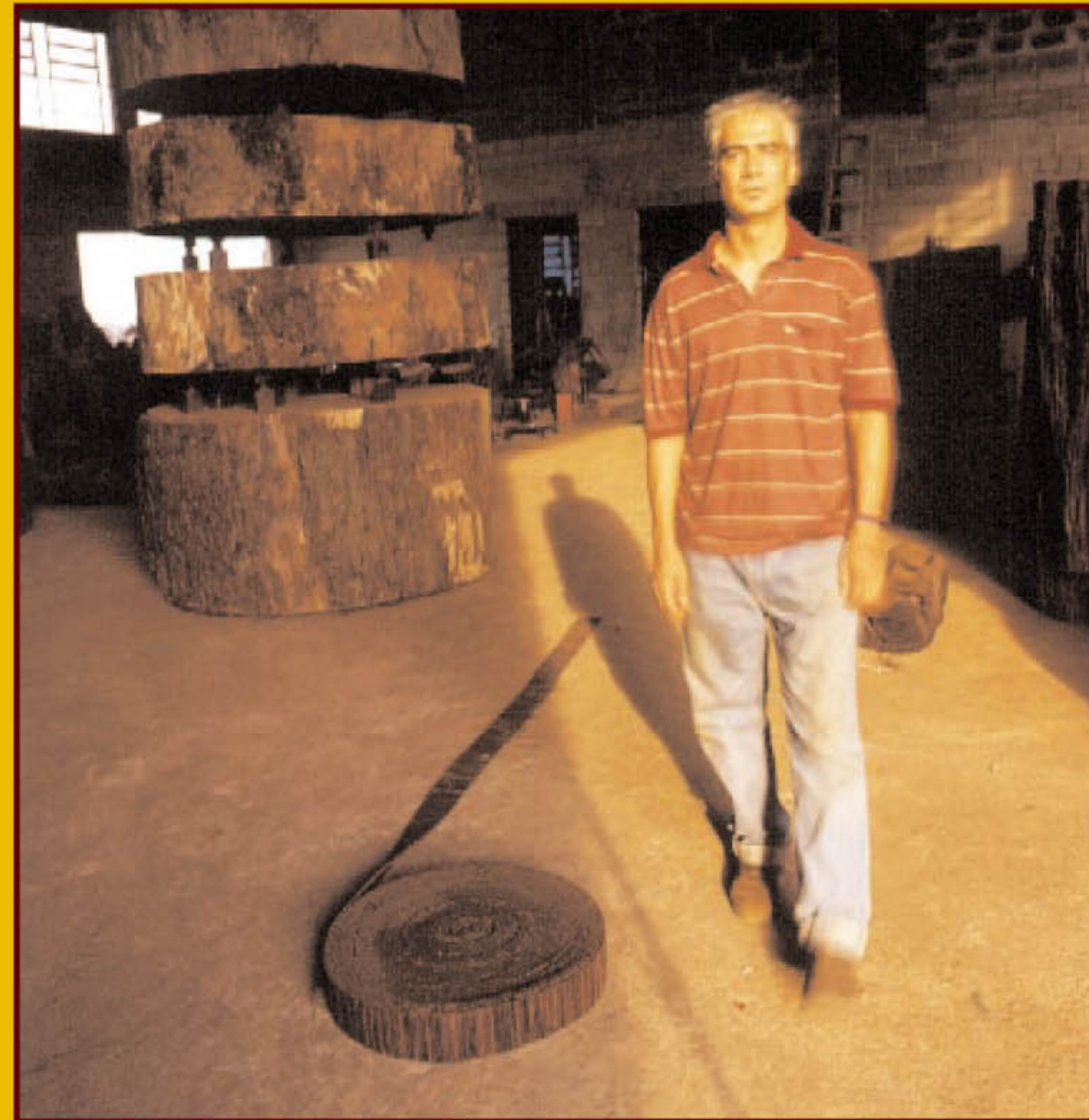
José Bento recria a natureza das árvores

Por Katia Canton
Foto Daniel Mansur

Nascido na Bahia, José Bento acabou se tornando o mais mineiro dos artistas. Ele se mudou para Belo Horizonte aos 4 anos de idade, estudou com uma aluna do modernista Alberto da Veiga Guignard e encontrou seu meio de expressão no uso da madeira, particularmente a braúna, para criar poderosas esculturas.

Aos 38 anos, Bento vem se firmando no cenário artístico como um mestre da forma e da síntese. Sua obra escultórica é feita com base em troncos de árvores. Ela é sempre maciça, grande, épica até. Uma única peça, composta por três troncos que se unem, pesa 13 toneladas. Com sua intervenção, o artista não pretende alterar o desenho original dos troncos. Sua ação de esculpir refaz a forma das árvores, tanto nas pequenas peças, muitas vezes encaixadas entre troncos enormes, quanto nas obras mais abstratas, que ligam diferentes tipos de madeira.

Em algumas esculturas, de maneira ainda mais radical, o artista simplesmente une pedaços de troncos, dando um novo corpo à forma primitiva. José Bento celebra a natureza em sua existência mais plena.

Entre um dia e outro passado junto à família – a mulher, Isaura, também artista plástica, e os dois filhos –, que mora em Belo Horizonte, Bento vive isolado em seu atelier, que lembra o cenário empoeirado, terroso e embaçado do filme *Paris, Texas*, do alemão Wim Wenders. O atelier é, na verdade, um imenso galpão industrial, no Jardim Canadá, nos arredores da capital mineira. Nesse bairro, caracterizado por seus galpões, espaços vazios e uma cor de terra escura e ferrosa, há também um silêncio especial. No endereço do atelier, é à noite, preferencialmente, que o artista trabalha. Para produzir suas esculturas, José Bento se desliga da vida externa: no galpão não há telefone, e a luz é pouca. Durante o dia, depois de passar a noite esculpindo suas toras de madeira maciça, Bento dorme num pequeno mezanino, que construiu num canto alto do atelier.

José Bento vem conquistando um destacado espaço no universo da arte. Em 1997, foi o único brasileiro presente na Primeira Bienal de Arte de Lima, no Peru. Há dois anos, passou a ser representado em São Paulo pela galeria Marilia Razuk. Atualmente, ele integra a exposição coletiva *A Forma e os Sentidos – Um Olhar sobre Minas*, que inaugura o segmento de arte contemporânea do Museu da Vale do Rio Doce, em Vila Velha, no Espírito Santo. A mostra, que vai até 17 de dezembro, o coloca ao lado de nomes referenciais como Lygia Clark e Amilcar de Castro. No dia 18 de dezembro, Bento abre outra exposição, no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo, com os também mineiros Marcos Coelho Benjamin e Fernando Lucchesi. Cada um dos três artistas será tema de um livro ilustrado, patrocinado pelo Banco ABC, com textos de Aracy Amaral.

Inventário da novíssima arte brasileira

Katia Canton apresenta em livro as teses, os artistas e as tendências da produção atual

Há muita coerência na produção artística contemporânea. Por mais díspares que pareçam as obras, quando observadas com olhos de especialista, aproximam-se e se complementam, formando uma rede bem costurada de respostas aos estímulos externos. É o que mostra Katia Canton em *Novíssima Arte Brasileira – Um Guia de Tendências* (200 págs., R$ 35), que será lançado no dia 11, às 19h, na Livraria Cultura, pela editora Iluminuras. Desde que assumiu a coordenação do projeto *Visualidade Nascente*, da USP, em 1993, Katia passou a organizar um banco de dados de artistas com atuação profissional iniciada naquela década. Chegou a mais de 200 nomes com linha conceitual e linguagem estética amadurecidas e selecionou 70 deles para o livro. A publicação conta uma história e, como em toda boa história, não há elementos aleatórios, mas um painel com linhas bastante amarradas entre si: "Percebi que esse grupo podia ser apresentado de várias formas e passei a tecer as articulações", diz a autora. Ela elenca 12 conceitos que se repetem como inspiração para a arte atual.

Acima, *Oasis*, 1999, de Sandra Cinto. Ao lado, capa do livro

Entre as constatações de Katia está a postura de continuidade assumida pelos artistas. Foi-se o tempo em que a produção tinha de romper com as propostas anteriores. No fim do século 20, a obrigatoriedade do caráter de vanguarda dá lugar a obras repletas de referências: "Memória talvez seja a palavra mais comum no discurso dos contemporâneos". O livro sugere outros tantos caminhos seguidos pela arte de hoje, como a importância que o corpo passou a exercer – "talvez um contraponto a uma realidade cada vez mais virtual, sem contar com o surgimento de doenças como a Aids e a busca dos artifícios para prolongar a aparência de juventude"– e a dimensão assumida pela espiritualidade: "Reflexo dessa insegurança moderna, que faz com que a gente se apegue a livros de auto-ajuda, por exemplo". Há ainda os depoimentos dos 70 artistas escolhidos da geração 90/2000. "Nós vamos conseguir nos posicionar muito melhor, inclusive no cenário internacional, quando pudermos olhar para a nossa produção e de fato entendê-la", diz Katia. – GISELE KATO

Acima, a sala de restauração de papel, acrescentada ao museu depois da reforma

O endereço do papel

O Museu de Arte Contemporânea da USP reabre reformado e ganha espaço especial para a exibição de obras de papel

O Museu de Arte Contemporânea reabre sua sede na Cidade Universitária, no dia 6, depois de uma reforma que viabilizou a exposição permanente de seu acervo em oito salas e com o Gabinete de Papel, que o torna talvez o único endereço cultural do país com uma área adequada à exibição de gravuras e desenhos. Das 6 mil peças catalogadas, 4.850 têm o papel como suporte e passam a receber agora condições de conservação e exposição inéditas. O Gabinete de Papel mostra ao público mais de 600 obras por vez. Há criações do início do século, como a *Série Trágica*, em que Flávio de Carvalho revela a mãe agonizante, até peças concluídas neste ano por Regina Silveira e Renina Katz. São obras que poderão ser mais bem valorizadas: "O desprestígio desse suporte é tal que a peça de um artista em tela pode custar até 200 vezes mais do que uma sobre papel", diz Teixeira Coelho, curador do MAC.

A reforma, financiada pela Fapesp e pela Fundação Vitae, criou, logo na entrada, um espaço com pé-direito duplo para as instalações de grande porte. O Gabinete de Papel, com temperatura e iluminação controladas, tem ainda mobiliário projetado especialmente para o MAC, com materiais tratados a fim de garantir a proteção das obras. – GK

FOTOS EDOUARD FRAIPOINT/DIVULGAÇÃO / CHRISTIAN PARENTE

O pincel de Victor Hugo

O grande escritor francês deixou mais de 4 mil desenhos, expostos agora em Paris

Victor Hugo (1802-1885), o célebre autor de *Os Miseráveis* e *Notre-Dame de Paris*, tinha tanta consideração pelo que criava com o pincel quanto pelo que produzia com sua pena. Além da grandiosa obra literária, Victor Hugo rabiscou também cerca de 4 mil desenhos ao longo da vida. Ao amigo e poeta Charles Baudelaire, ele escreveu, com modéstia: "Isso me entretém entre duas estrofes". Mais do que entretenimento, no entanto, Victor Hugo encarava com seriedade seu "passatempo", que revela um pintor moderno e de uma inventividade surpreendente. Em Paris, a casa na qual viveu durante 15 anos, no número 6 da Place des Vosges, transformada em museu desde 1902, exibe até o próximo dia 7 de janeiro boa parte dessa sua criação artística pouco conhecida do público. A mostra foi batizada de *O Caos no Pincel*, título que é citação de uma frase de *Os Miseráveis*: "Para retratar uma batalha, são necessários esses portentosos pintores que tenham o caos no pincel". Victor Hugo, que definia seus desenhos como "um pouco selvagens", retrata trevas e fantasmagorias. Há quem vislumbre nos seus desenhos traços precursores do Cubismo, da abstração e da Action Painting, de Max Ernst e de Jackson Pollock. "Se não fosse poeta, Victor Hugo seria um pintor de primeira ordem", disse o poeta Théophile Gautier (1811-1872). – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

Da Biblioteca Nacional da França: outro Hugo

Percurso moderno

Exposição discute 50 anos de Modernismo no Rio de Janeiro

Uma discussão sobre o Modernismo no Rio de Janeiro, no período de 1905 a 1955, orienta a exposição *Quando o Brasil Era Moderno*, que acontece no Paço Imperial de 7 dezembro a 25 março. Com curadoria de Lauro Cavalcanti, a mostra reúne 176 obras, entre pinturas, esculturas, caricaturas e maquetes, divididas em três blocos: *1905 a 1919/Convívio Moderno e Eclético; Décadas de 20 e 30 – Guerra de Estilos; 1955/ O Aterro e a Vitória do Urbanismo Modernista*. "O foco principal dessa exposição é associar as relações entre a arte e a sociedade. Não nos interessa ver só a cidade, mas os artistas que atuavam nessa época. Estamos propondo uma ampliação da idéia de Modernismo, olhando todo o movimento, incluindo aí modernistas e modernos", diz Cavalcanti. Na abertura da exposição, haverá o lançamento de três livros pela editora Aeroplano: *Guia de Artes Plásticas*, de Marcio Doctors, Lucia de Meira Lima, Wilson Coutinho e Paulo Venâncio Filho; *Guia de Arquitetura*, de Lauro Cavalcanti; *Guia Modernista do Rio*, uma coletânea de textos de época organizada por Heloísa Buarque de Holanda. O Paço Imperial fica na praça 15 de Novembro, 48, Rio, tel. 0++/21/533-4407. Patrocínio BNDES. – RENATA SANTOS

Guanabara, de Ceschiatti, anos 50

Pop inflável

O mito futurista no novo Vitra Design Museum

A filial berlinense do Museu Vitra de Design expõe até 4 de fevereiro de 2001 *Blow Up*, uma homenagem ao mundo dos objetos infláveis, incluindo roupas, móveis, elementos arquitetônicos e objetos de arte. A fascinação pelo inflável, ligada ao mito futurista e respaldada na cultura pop dos anos 60 e 70, está em peças assinadas por grandes nomes contemporâneos como Issey Miyake, Christian Hagman, Jeff Koons, Christus, Gucci e Sylvie Fleury.

Astral Bag nº 3, de Christina Hagmann

Esta é a segunda mostra do museu Vitra de Berlim, inaugurado em julho com uma retrospectiva do designer dinamarquês Verner Panton (1926-1998), que chegou a atrair 3 mil visitantes num único fim de semana. O novo museu está instalado em um prédio de 1925, projeto do arquiteto Hans Neinrich Müller (1879-1951), tombado pelo patrimônio histórico e originalmente da empresa de gás do bairro de Prenzlauer Berg. É um curioso contraponto ao primeiro Museu Vitra, fundado em 1989, na cidade alemã de Weil am Rheim, em um prédio criado por Frank Gehry. Ambos são iniciativa da empresa de design encabeçada por Alexander von Vegesack, diretor do museu desde sua fundação, cuja coleção abriga mais de 3 mil peças. – TEREZA DE ARRUDA, de Berlim

FOTOS DIVULGAÇÃO

A INVENÇÃO DE TOMIE OHTAKE

Retrospectiva da artista evidencia como ela se apropriou, inicialmente, de linguagens alheias até definir a sua própria linguagem

Por Ferreira Gullar

Acima, Sem título, tela de 1983

A pintura de Tomie Ohtake, após a fase inicial figurativa, pode ser entendida como uma aventura da forma. Neste particular, ela se junta à família de outros artistas contemporâneos que, como ela, romperam o vínculo entre a linguagem pictórica e o mundo objetivo, abrindo um novo caminho para a pintura: de Picabia a Kandinsky, de Hans Arp a Soulages ou Rothko. A simples menção desses artistas, cujas linguagens são muito diferentes entre si, indica quão diversificada é a experiência que aquela ruptura possibilitou. O curso seguido por Tomie é próprio, inconfundível, como nos mostra a exposição retrospectiva de sua obra que pode ser vista no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio.

Livre da intenção de representar o mundo objetivo, a pintura se torna invenção de formas e, por isso mesmo, um permanente diálogo entre o espaço vazio da tela e a forma a ser inventada. A questão que se impõe é: inventá-la a partir de quê? Mondrian se apoiara nos ritmos vertical e horizontal, Kandinsky, na construção pictórica pura, Arp, na espontaneidade da mão e do acaso... Mas Tomie chega muito depois desses pioneiros e, por isso, não necessita partir do zero: parte de linguagens abstratas existentes. Esta exposição nos mostra como ela se apropriou, inicialmente, de linguagens alheias até definir a sua própria linguagem: explorou o abstracionismo lírico, o tachismo, a geometria sensível, mas sempre incutindo-lhes um tom particular, uma delicadeza, uma elegância que eliminam qualquer dramaticidade ou efusão emocional.

Pode-se mesmo falar de uma linguagem de Tomie Ohtake? Ou o mais correto seria assinalar-lhe o modo próprio de relacionar-se com as formas? Digo isso porque, ao longo de sua carreira, ela tanto usa a forma geométrica quanto a mancha, tanto usa o plano definido quanto usa a superfície difusa. O que se mantém constante através de todas as fases é uma espécie de impessoalidade cósmica que a tudo preside e que determina a universalidade de sua arte. Desde que a pintura deixou de lidar com formas figurativas, deixou de lidar com particularidades. Lida com formas abstratas, que podemos considerar também gerais, universais. E o próprio espaço ganha essa categoria, pois deixou de ser o espaço particular de uma sala, de uma rua, de uma paisagem. É o espaço abstrato, *geral*, *universal*. Ao longo desta mostra, nas suas diferentes fases, vemos como Tomie lida com esse espaço, que naturalmente ganha as qualidades das formas que ela cria, ora irregulares ou tachistas, ora estruturadas, geométricas. Daí porque, a cada momento, seus quadros nos colocam subitamente diante do macrocosmo ou do microcosmo: galáxias, átomos, espaços interestelares ou intra-atômicos. E não se trata de mera impressão decorrente de alguma semelhança eventual entre as formas de Tomie e as imagens do mundo exterior. Não por acaso nos referimos à *impessoalidade cósmica* que preside a concepção de suas obras.

Tomie Ohtake, retrospectiva da artista no Centro Cultural Banco do Brasil (avenida 1º de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/216-0237). Até 21 de janeiro. De 3ª a domingo, das 12h às 20h. Grátis

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Angélica de Moraes (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**ABC Brasil Arte e Cultura: Benjamim, Bento e Lucchesi** Sem título, 1996 Marcos Benjamim	Museu Brasileiro da Escultura (rua Alemanha, 211, Jardim Europa, tel. 0++/11/3081-8611). Com projeto de Paulo Mendes da Rocha, o MuBE tem recebido um bom número de visitantes aos domingos, quando às exposições se juntam concertos e uma feira de antiquários.	Mostra que reúne três dos mais importantes artistas mineiros da atualidade: Marcos Coelho Benjamim, José Bento e Fernando Lucchesi. Lucchesi exibe 4 óleos sobre tela, Benjamim participa com 6 mandalas de parede e uma grande, de pedra, no chão, e Bento expõe 4 esculturas em madeira. Patrocínio: Banco ABC Brasil.	De 19/12 a 12/2. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; dom., das 9h às 18h. Grátis.	Três artistas mineiros situados entre os melhores de sua geração, todos empenhados em fazer releituras eruditas de elementos originários da arte popular. Curadoria com a marca Aracy Amaral de qualidade.	Nesta mostra competente no MuBE após um longo e tenebroso 2000. Pura exceção no amadorismo e improvisação vigentes no museu.	Três livros com a obra de cada um dos artistas, organizados pela curadora Aracy Amaral. Preço a definir.	Confira a coletiva *Zig Zag: Conexão Londres*, na Galeria Thomas Cohn (avenida Europa, 641). O elenco traz 13 artistas que debatem a validade de fazer pintura na atualidade.
SÃO PAULO	**Pedro Tudela e Nuno Pontes** *Onde Está o Teu Bigode?* Nuno Pontes	Casa Triângulo (rua Bento Freitas, 33, Vila Buarque, tel. 0++/11/220-5910). Aberta desde 1988, a galeria, especializada em novos talentos, há quatro anos participa do circuito de feiras internacionais.	Mostra com a obra dos dois jovens artistas portugueses: Pedro Tudela exibe uma instalação e Nuno Pontes, 10 objetos. Todos inéditos.	De 2 a 23. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.	Em três décadas, Portugal saltou do conservadorismo salazarista para um lugar na proa da produção contemporânea européia. Tudela e Pontes são alguns dos mais novos nomes consistentes desse fenômeno.	Na obra de Nuno Pontes, que desborda de qualquer categoria estanque e propõe estranhezas metafísicas com o cotidiano.	Com a reprodução de obras dos dois artistas. Grátis.	A mostra de design de Luciana Martins e Gerson de Oliveira, na Galeria Brito Cimino (rua Adolfo Tabacow, 144). São objetos que criam surpreendente curto-circuito no clássico binômio forma–função.
SÃO PAULO	**São Paulo** *São José do Rio Pardo* Cristiano Mascaro	Sesc Pompéia (rua Clélia, 93, Lapa, tel. 0++/11/3871-7700). O prédio, em uma antiga fábrica, foi reformado pela arquiteta Lina Bo Bardi e é hoje um espaço cultural importante da cidade, com teatro e salas para exposições e shows.	Exposição com 60 fotos em preto-e-branco tiradas por Cristiano Mascaro ao longo de um ano e meio de viagens pelo Estado de São Paulo. Patrocínio: Senac.	Até o dia 10. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 17h. Grátis.	Mascaro é um grande fotógrafo. Produz penetrantes imagens do tecido social brasileiro sem cair na armadilha de estetizar a miséria ou cultivar empáfias messiânicas. Enxerga mais longe e enxerga inteiro.	Nos retratos. Mascaro, famoso por suas fotos urbanas, faz nesta série belas anotações psicológicas do homem do interior.	Livro com 200 págs., 150 imagens e textos de Mascaro e Ignácio de Loyola Brandão. R$ 70.	Maria Thereza Louro e Cláudio Cretti, no Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294). Maria Thereza exibe uma década de desenho que explora o diálogo entre linguagem visual e escrita. Cretti apresenta produção recente de seis esculturas de mármore branco.
RIO	**Pancetti – O Marinheiro Só** *Natureza-morta com Figuras* (detalhe), 1955 José Pancetti	Museu Nacional de Belas Artes (avenida Rio Branco, 199, Cinelândia, tel. 0++/21/240-0068). O museu está instalado em um dos quarteirões culturais do centro da cidade, na antiga Escola de Belas Artes, ao lado da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal.	Mostra com cem obras do pintor paulista, divididas em cinco módulos, pertencentes, em sua maioria, a coleções particulares. Uma retrospectiva desse porte não era organizada desde 1962. Patrocínio: Petrobras.	De 13/12 a 21/1. De 3ª a 6ª, das 10h às 18h; sáb. e dom., das 14h às 18h. R$ 8.	Denise Mattar fez curadoria reveladora do legado deste pintor moderno largamente incensado pelo mercado. São obras garimpadas em coleções particulares e há muito tempo ausentes dos olhos do público.	Nas naturezas-mortas. Infinitamente melhores do que as marinhas, sucesso de venda que Pancetti fez às dúzias para atender à demanda.	Com 120 págs., texto da curadora Denise Mattar e cronologia do artista. Preço a definir.	No próprio museu, até o dia 21 de janeiro, estão 36 esculturas do mineiro Aleijadinho, selecionadas da Coleção Renato de Almeida Whitaker. Ou vá ao Museu Chácara do Céu e, depois de usufruir da paisagem deslumbrante do Rio aos seus pés, visite o *Projeto Amigos da Gravura*, que destaca uma inédita de José Resende.
RIO	**Miguel Rio Branco** *She Looked tenderly* Miguel Rio Branco	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. 0++/21/242-1012). O CAHO é hoje um dos espaços mais bem preparados da cidade para abrigar exposições de arte contemporânea de pequeno ou médio porte.	Mostra com 5 telas, 40 fotos e uma instalação audiovisual, além de um vídeo do artista, produzidos nas décadas de 80 e 90. A maior parte está sendo mostrada pela primeira vez no Brasil.	Até 18/1. De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb. e dom., das 12h às 18h. Grátis.	Integrante desde 1980 da agência Magnum (de Cartier-Bresson), Miguel participou de três bienais de São Paulo e é presença assídua em mostras internacionais de prestígio. Já expôs no Stedelijk Museum (Amsterdã).	Na vocação pictórica de sua fotografia, saturada de cor e com dramáticos claro-escuros, que remetem aos mestres flamengos, como Rembrandt.	Com 48 págs., traz a reprodução das obras e texto do curador. CD encartado. Preço a definir.	Vale a pena conferir os 15 desenhos sobre tecido de Cabelo (Rodrigo Saad) na Galeria Paulo Fernandes. Cabelo começa a recuperar-se do trauma de celebridade instantânea. Ainda bem. Quase o mataram de ansiedade ao levá-lo, verdíssimo, para expor na Documenta (Kassel) de 1997.
FORTALEZA	**Rodin** *Jean d'Aire* (detalhe) Auguste Rodin	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (rua Dragão do Mar, 81, praia de Iracema, tel. 0++/85/488-8638). Erguido numa zona de armazéns abandonados, ruínas do tempo em que funcionava como área portuária, o complexo, com 30 mil metros quadrados, recuperou a região central da cidade.	Exposição com 20 obras do escultor francês, feitas entre 1874 e 1904 e pertencentes ao Museu Rodin, de Paris, além de 8 esculturas e 60 fac-símiles de fotografias que fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Patrocínio: Banco Safra e BCP Telecomunicações.	Até o dia 31. 2ª, das 14h às 18h; de 3ª a dom., das 10h às 22h. R$ 6.	A arte desse grande mestre do século 19 chegou ao Brasil quase no século 21. Quando o público brasileiro verá igual empenho em trazer os mestres da tridimensionalidade contemporânea para aprender a olhar a arte de sua própria época?	No conservadorismo das mostras *blockbusters*. Esta de Rodin, pelo menos, tem o mérito de trazer obras de primeira linha.	Com a reprodução de todas as obras expostas e textos dos curadores. R$ 40.	Com o nome de *Cores da Cidade*, um programa da Secretaria Estadual de Cultura restaura os endereços vizinhos ao centro que, aos poucos, se abrem como bares e restaurantes. No bar Alpendre, o tema das conversas costuma ser literatura, e sempre há a possibilidade de ver um vídeo ou uma exposição atual.
VILA VELHA	**A Forma e os Sentidos, um Olhar sobre Minas** Sem título, 2000 Cristiano Rennó	Museu Ferroviário Vale do Rio Doce (pátio da Antiga Estação Pedro Nolasco, s/nº, Bairro Argolas, tel. 0++/27/246-1443). Aberto desde outubro de 1998, o museu inaugura agora um vagão de trem reformado que passa a funcionar como restaurante e café.	Exposição de um grupo de artistas contemporâneos mineiros com propostas da mesma economia formal e exploração dos sentidos presentes em Lygia Clark e Amilcar de Castro. Entre eles, José Bento, Cristiano Rennó, Solange Pessoa e Cao Guimarães. Patrocínio: Fundação Vale do Rio Doce.	Até o dia 17. 3ª e 4ª, das 10h às 18h; 5ª, 6ª e sáb., das 12h às 22h; dom., das 10h às 18h. Grátis.	A partir do legado de Lygia Clark e Amilcar de Castro, armou-se uma análise da contribuição dos artistas mineiros, desde a arte essencial de José Bento às complexas propostas de Valeska Soares.	No pensamento escultórico e colorista que Cristiano Rennó obtém explorando o panejamento de banais toalhas de banho.	Com a reprodução das obras expostas e informações sobre os artistas. Grátis.	No próprio museu, uma exposição permanente conta a história da estrada de ferro Vitória–Minas, construída em 1903, e apresenta uma maria-fumaça da época e a maior maquete brasileira na área de ferromodelismo.
EXTERIOR	**Hip-Hop Nation: Roots, Rhymes and Rage** Ilustração da Mostra (detalhe)	Brooklyn Museum of Art (Eastern Parkway, 200, Brooklyn, Nova York, Estados Unidos, tel. 00++/1/718/638-5000). A coleção do museu inclui 250 obras de arte africana, em sua maioria da África central.	Mostra com mais de 400 objetos, feitos desde 1970, para atender ao movimento hip-hop que surgia em Nova York, tido como o mais influente fenômeno cultural americano dos últimos 25 anos: da moda à música e dança.	Até o dia 31. De 4ª a 6ª, das 10h às 17h; sáb. e dom., das 11h às 18h. R$ 7 (US$ 4).	Pois é, os "manos" e rappers contestaram tudo, mas não conseguiram escapar da institucionalização. A cultura hip-hop ultrapassa as periferias urbanas e deve ser olhada de perto. É forte influência na arte atual.	Nos quatro tipos de atuação que o hip-hop envolve: o dançarino de break, o mestre de cerimônias (MC), o disc-jockey (DJ) e o grafiteiro.	Com fotos de alguns dos objetos expostos. Preço a definir.	A gravadora Trama tem ótimas opções de títulos de hip-hop e rap. Vale a pena prestar atenção nos grupos Apocalipse 16, Criminal D, X e Thaíde e DJ Hum.
EXTERIOR	**Versiones del Sur** *Derrubador Brasileiro*, 1879 Almeida Júnior	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Santa Isabel, 52, Madri, Espanha, tel. 00++/34/91/467-5062). A coleção permanente do museu, que antes só apresentava exposições temporárias, foi inaugurada em setembro de 1992 pelo rei d. Juan Carlos e a rainha Sofia.	Retrospectiva da arte latino-americana por meio de 5 mostras: *Heterotopias*, com 350 obras de temática política feitas entre 1910 e 1968; *Estética da Fome, Estética do Sonho*, com 19 instalações inspiradas no cinema de Glauber; *Para Além do Minimalismo; Para Além da Imagem* e *F(r)icciones*, panorama do século 17 ao 20.	De 2ª a sáb., das 10h às 21h; dom., das 10h às 14h30 (fecha 3ª). R$ 5 (500 pesetas).	A arte da América Latina em monumental conjunto de cinco exposições, que oferecem ângulos originais de análise desse legado. É o maior projeto monográfico na história deste prestigioso museu espanhol.	Na mostra *F(r)icciones*, com curadoria de Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa, inspirada no mundo do labirinto do escritor Jorge Luis Borges.	Um para cada mostra. Preços a definir.	Madri inteira, uma das capitais européias com vida noturna das mais agitadas. Almodóvar que o diga. Se você insiste em fazer o gênero comportado, mergulhe na orgia pictórica do Prado. Goya e Velázquez em profusão também tiram qualquer um do sério.
EXTERIOR	**The School of London and Their Friends** *Twins in Their Tea Garden* Peter Blake	Yale Center for British Art, Chapel Street, 1.080, New Haven, Estados Unidos, tel. 00++/1/203/432-2800). O centro acaba de adquirir o primeiro desenho de David Hockney de seu acervo. *Ossie Seated*, feito em 1966, é um retrato do amigo estilista do pintor, Ossie Clark.	Mostra com mais de 70 pinturas da Escola de Londres, pertencentes à coleção de Elaine e Melvin Merians.	Até 7/1. De 3ª a sáb., das 10h às 17h; dom., das 12h às 17h. Grátis.	O termo "Escola de Londres" identifica o extraordinário vigor da arte figurativa britânica a partir dos anos 50. O elenco inclui nomes como Leon Kossoff, Lucian Freud, Peter Blake e Ronald Kitaj.	Na coleção inteira, reunida pelos nova-iorquinos Merians, uma das mais importantes tanto nos EUA como na Grã-Bretanha.	Com a reprodução das principais obras expostas. Preço a definir.	Uma visita ao câmpus da famosa universidade de Yale, que, em outubro do ano que vem, comemora 300 anos. Até lá, muitas exposições e simpósios estão programados.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO ABC BRASIL ARTE E CULTURA: DANIEL COURY

(*) *Com Redação*

Melodia sem dogma

Estréia *Dançando no Escuro*, o filme em que Lars von Trier substitui a retórica vanguardista pelo melodrama musical. Por Michel Laub

Cena de uma das coreografias do filme: inocência contraposta à brutalidade

CINEMA

Björk (abaixo, com Catherine Deneuve, e na página oposta), segundo consta, brigou muito com Von Trier durante as filmagens. Sua performance em *Dançando no Escuro* lhe valeu o prêmio de Melhor Atriz em Cannes

Para um artista, chamar a atenção sempre foi uma estratégia inteligente e uma tarefa até certo ponto simples: o escândalo e a publicidade podem vir na esteira do novo, do que tem real valor, ou daquilo que é francamente gratuito. Em qualquer dos casos, é uma ajuda bem-vinda – se não no aspecto financeiro, ao menos para abrir portas normalmente fechadas na divulgação e repercussão da obra. O dinamarquês Lars von Trier, cujo mais recente filme, *Dançando no Escuro*, estréia neste mês no Brasil, tinha tudo para cair na armadilha mais comum aos que se dedicam a perseguir seus minutos de fama: fazer da facilidade formal um remédio para eventuais deficiências narrativas. O manifesto Dogma 95, do qual o diretor era o signatário por excelência, previa uma estética sem efeitos, com câmera na mão e iluminação natural, uma forma tosca de se diferenciar do típico show biz norte-americano. Como provocação, até foi divertido. Como cinema, produziu coisas boas e ruins – nenhuma delas boa ou ruim pelo invólucro, pela tese exterior à trama, e sim pelo resultado final, que depende basicamente do que é dito e mostrado na história. Claro que conteúdo depende de forma, mas pôr os dois elementos no mesmo patamar pode ser um erro: se não há o que dizer, de nada vale a embalagem inovadora; se há, a embalagem inovadora pode até se tornar uma solução.

Resta saber em que categoria se enquadra *Dançando no Escuro*. A história central, premiada com a Palma de Ouro em Cannes, fala de uma imigrante tcheca numa pequena cidade dos Estados Unidos (Björk, prêmio de Melhor Atriz no festival). Por uma doença genética, ela perde progressivamente a visão, o que lhe causa transtornos na fábrica onde trabalha

e acentua a urgência com que precisa juntar dinheiro para pagar uma cirurgia que evite, no futuro, problemas semelhantes no filho pequeno. A lembrança dos velhos musicais de Hollywood é o bálsamo em que ela procura alívio para um cotidiano cheio de lágrimas e tragédias pontuadas por outros personagens – a colega de trabalho (Catherine Deneuve), o vizinho (David Morse), um eventual pretendente (Peter Stormare).

A primeira evidência na análise do filme é que Von Trier deixou de lado a retórica, que ajudou a promover o ótimo *Os Idiotas* (1998), e se concentrou em referências ficcionais típicas do imaginário do espectador médio. São elas o melodrama, a surpresa, o drama jurídico (que surge no fim) e, como não poderia deixar de ser, a música, manifestação artística capaz de causar emoções imediatas em qualquer público. Como o bem resolvido *Mifune*, de Soren Kragh-Jakobsen (outro dos signatários do Dogma 95), *Dançando...* poderia ter sido produzido, com o mesmo enredo e atores, por um estúdio hollywoodiano: a diferença resume-se, não custa repetir, ao invólucro.

Desembrulhando-o, é possível achar aquele que, cabe arriscar, é o grande e principal tema do cineasta, pelo menos em sua trajetória recente: a contraposição entre inocência e brutalidade. Os filmes que vem produzindo se passam em cenários opressivos, em ambientes de trabalho que sugerem tirania, em províncias cujo bucolismo não esconde a tragédia. Por ali há indivíduos torpes e impasses definitivos, traumas escamoteados e mesquinharia irredimível, mas também crianças brincando, abnegação, gente capaz de se encantar com um sorriso. Em *Europa* (1991), situado na Alemanha de 1945, é possível achar um personagem americano que, ao aceitar emprego como funcionário de uma sombria linha de trem, onde será maltratado por chefes e passageiros, se declara disposto a "ajudar o mundo a ficar um pouco melhor". Em *Ondas do Destino* (1996), a protagonista vivida por Emily Watson mora com o marido num vilarejo escocês próximo a uma plataforma de exploração petrolífera, onde o marido trabalha até que um acidente o deixa inválido e impotente. Passa, então, a pressioná-la para que tenha relacionamentos com outros homens. Entre o desespero causado pela fatalidade e o sufocamento crescentemente sugerido pela exigência que lhe é feita, ela sofre como alma ingênua e resignada num mundo sem segundas oportunidades. Não é outro o mote de *Dançando...*, em que

O Que e Quando

Dançando no Escuro, **filme de Lars von Trier. Com Björk, Catherine Deneuve, David Morse e Peter Stormare. Em cartaz**

a angelical Björk conhece a traição e a injustiça na América, e em parte de *Os Idiotas*, no qual a corrupção do convívio em comunidade se apresenta sem meios-tons aos olhos de uma personagem sensível e esperançosa.

Acusado por parte da crítica de maltratar as mulheres em seus roteiros, Von Trier vê nelas, ao contrário, o repositório de uma rara possibilidade de reabilitação dessa inocência. A tal personagem de *Os Idiotas* é a primeira a perceber a crueldade de amigos que, como maneira aparentemente idealista de desprezar as convenções de uma pequena cidade dinamarquesa, fingem-se de deficientes mentais. Nesse filme, o refresco possível para a realidade é o infantilismo, o alheamento cada vez mais radicalizado do mundo, estratégia semelhante à adotada por Björk, que faz dos musicais de Hollywood partes constantes dos próprios devaneios (em tais produções, segundo ela mesma diz em determinada cena, "nada de realmente ruim acontece"). Um refúgio de virtude similar, mesmo que por vias tortas, está no amor da terrorista pelo pai em *Europa* ou na exasperante luta santa de Emily Watson para restabelecer sua paz pessoal.

Tecnicamente, *Dançando no Escuro* não é mais filiado ao Dogma 95, por usar diversas soluções proibidas pelo manifesto (em uma cena, segundo consta, há o uso simultâneo de cem câmeras). Como em todo melodrama, o roteiro abdica de qualquer sutileza, sublinhando o sofrimento até os limites do suportável. A se aceitar a tese sobre o grande tema do diretor, é lógico considerar que ali se propõe um diálogo de contrários entre o dia-a-dia terrível da protagonista e a leveza solar do musical. As soluções cromáticas

No alto, da esq. para a dir.: *Mifune*, de Soren Kragh-Jakobsen, filme do Dogma 95 que poderia, como *Dançando...*, ter sido produzido em Hollywood; cenas de *Os Idiotas* e *Ondas do Destino*, títulos anteriores de Von Trier (acima)

não deixam dúvidas: seu registro é cinzento, sombrio, exceto nas partes em que Björk se imagina fazendo parte de uma coreografia coadjuvada pelos demais personagens. Nesses momentos, surge das trevas a excepcional voz da cantora, sua interpretação entre o infantil e o teatral, cujo derramamento afetivo impõe a única ordem possível – a do delírio – aos escombros de uma trajetória derrotada. O talento de Björk é uma verdade absoluta, e não se tire de Von Trier o mérito por mostrá-lo de maneira tão arrebatadora.

Já seria um atributo suficiente a qualquer filme, mas este não é qualquer filme. Volta-se ao tema inicial: o nome Lars von Trier, desde a celeuma do Dogma 95, remete imediatamente a questões artísticas mais ambiciosas, como se ele fosse o artífice mais visível de uma hipotética nova estética cinematográfica – que viria das câmeras digitais, de produções despojadas, de uma linguagem adaptada aos tempos de Internet, sabe-se lá de onde. Até agora, sob uma perspectiva rigorosa, está claro que essa nova estética ainda não chegou, pelo menos no que se refere a *Dançando no Escuro*: suas referências narrativas, como se viu, não são incomuns em *blockbusters*; seus jogos cromáticos, como facilmente se pode ver, não são novidade (*Europa*, para lembrar um filme do próprio diretor, entre tantos outros, já os usava); sua câmera tremida, que já era vista muito antes do Dogma 95, também não. Se o julgamento apenas disser respeito à vanguarda, critério que parece ter sido do agrado do cineasta durante um certo tempo, o filme é um naufrágio. Como o mundo real não é feito apenas de novidade – sorte de Lars von Trier e do espectador –, o veredicto pode ser completamente outro.

FOTO DIVULGAÇÃO

O CD *Selma Songs* (Universal) traz as sete faixas da trilha sonora do filme composta por Björk (abaixo)

A Trilha do Afeto

Björk compõe com força retórica

Por Regina Porto

A imponência da tela, a força avassaladora da imagem, a realidade alterada, certa alucinação. Poucos músicos não sonham com o desafio imenso de compor para o cinema. Trilhas são aventuras encantadas – e, não raro, pontos de discórdia. Björk, que assina as músicas de *Dançando no Escuro*, conheceu os dois lados da experiência. Lançada como *Selma Songs*, a trilha dá conta de um grande acerto, dentro e fora da película. Em sete faixas (32'), Björk toma o espectador pela mão para conduzi-lo cuidadosa e suavemente a um universo frágil e pequenino, onde se desenvolve a tragédia particular, e por isso mesmo arquetípica, da personagem que ela própria protagoniza: uma mulher comum, alheia à grandiosidade metafísica de sua insignificante e anônima existência social. Instalada em solo hostil e no coração materialista da América, Selma, uma imigrante tcheca e proletária que aos poucos perde a visão, se refugia em fantasias que dão acesso imaginário ao mundo encantado dos musicais da Broadway e do "sonho americano". Esta é a sinopse.

Tudo – personagem, trama, argumento – conspira a favor de Björk. Cegueira e imaginação exacerbada são vivências internalizadas e por isso mesmo próximas, simbólica e psicologicamente. Encontram ressonância na obscuridade quase uterina que acolhe o mundo "cego" dos sons. Toda escuta é "cega", estado no qual a mente exercita suas próprias e involuntárias imagens, incomparavelmente livres, verdadeiros sonhos vivos. Com música, a percepção transborda. Por meio da música, o olho vê. Björk está em seu elemento. Ao compor, ela narra a história por dentro, desenvolve o conflito pela perspectiva do sentimento, do afeto ou de sua falta, induz à experiência tátil, ao contato com o terreno inconsciente da emoção.

Não é outra a função de uma boa trilha sonora, que em regra não acorre a critérios relativos como "belo" e "feio", mas ao diálogo com um outro meio (também, em regra, mais literal), para completar o não-dito, sublinhar intenções, reforçar o sentido da imagem, condensar uma idéia. A obra musical de Björk denota um raro senso de dramaturgia, mesmo quando ouvida – como foi, neste caso – da forma mais abstraída, desprovida da visão imediata. São composições com grande força retórica: a música fala por si. Tal como poemas sinfônicos (por definição, música descritiva), embora traduza, em lugar de cenas reais, situações psíquicas – o desespero reprimido, os limites impostos pelo que não se sabe ou pode verbalizar, a ultra-sensibilidade e sujeição ao mundo externo.

Há, nessa trilha, uma decisiva generosidade amorosa. A competência de *métier* transparece na intensidade emocional da partitura, compatível com prelúdios sinfônicos neo-românticos e comparável, em alguns momentos, a um dos maiores autores de trilha de todos os tempos, Bernard Herrmann (*Taxi Driver*). É composição para grande orquestra (e alguma eletrônica) com vista a alterar a qualidade da imagem – seja no reforço da gravidade temática com timbres "dramáticos" (trompas, tímpanos); nas variações harmônicas sugestivamente dadas ao tema principal; na ironia infinitamente triste com que são tratados clichês e códigos sonoros da cultura americana; nos ruídos transformados em sinais por meio de uso estritamente musical de ritmos de trens e máquinas; nas palavras frias (uma seqüência de números, por exemplo) que resultam em poesia sonora.

Por fim, o empréstimo mais peculiar a *Dançando no Escuro* cabe à voz mesma de Björk (participação do vocalista do Radiohead, Thom Yorke, em uma das faixas). Seu timbre de pássaro miúdo e escandinavo, cantando na ponta dos pés, de peito estufado e a plenos pulmões, numa ligeira neurastenia vocal, há de impregnar a alma de uma personagem que tateia a felicidade e a quem, em sua delicada tragicidade, só resta ter esperança. Há momentos em que um som vale mais do que mil imagens.

À MESA, A VIDA PRIVADA

Ettore Scola, o humanista histórico que melhor representou o cinema italiano dos anos 70, volta ao seu tema preferido em *O Jantar*

Por Nelson Hoineff

FOTO DIVULGAÇÃO

Vittorio Gassman, morto em junho, num dos seus últimos filmes: entrelinhas em tempo real

Foi nos anos 70 que Ettore Scola teve os seus 15 minutos de glória – e ainda hoje há muita gente que o aponta como o maior diretor italiano daquela década. Filmes como *Nós que Nos Amávamos Tanto* (1974), *Feios, Sujos e Malvados* (1975) e *Um Dia muito Especial* (1977) firmavam o autor como um dos mais importantes cineastas europeus. E nos anos 70 Scola já era quase um veterano. Antes dos 22 anos, seus roteiros eram costumeiramente filmados por cineastas de peso na Itália recém-saída da guerra, gente como Domenico Paolella e Antonio Pietrangeli (para quem Scola escreveu *O Magnífico Traído*, um dos maiores êxitos comerciais do cinema italiano dos anos 60). Hoje, aos 69, Scola é um cineasta de grande prolixidade e de uma obra marcada pelos mesmos conflitos mercadológicos e contradições estéticas que caracterizaram o cinema pós-neo-realista na Itália. Com *O Jantar* (1998), que estréia agora no Brasil, são mais de 35 filmes iniciados com o até hoje simpaticamente lembrado *Fala-se de Mulheres* (1964), que anteciparia em seis anos o extraordinário sucesso de *Ciúme à Italiana*.

Scola sempre soube se dirigir de maneira diferente aos diferentes públicos para quem tem sido obrigado a se

dirigir. É um típico cineasta italiano como não se fabrica mais: comunista militante desde a juventude (para o Partido Comunista Italiano produziu pelo menos um documentário, sobre o Festival da Unidade, em 1972); escreveu mais de 80 filmes, grande parte dos quais comédias para Totó e Dino Risi, como mandava a circunstância do cinema italiano do pós-guerra, do qual foi um dos roteiristas mais solicitados. Scola conheceu grandes atores e sempre gostou de trabalhar com eles – Mastroianni, Gassman, Giannini – tanto quanto de experimentar formas (como em *O Baile*, de 1983) e temas, digamos assim, exóticos (como em *Casanova e a Revolução*, de 1982, no qual os passageiros de uma carruagem discutem filosofia e encontram Casanova durante a fuga de Luís 16).

Mas é nos filmes que se concentram em dramas pessoais que Scola parece mais à vontade. Talvez nenhum desses demonstre isso mais claramente do que *Splendor*, de 1988, que acabou prejudicado pela incrível semelhança com *Cinema Paradiso*, que Giuseppe Tornatore fez no mesmo ano e, por várias circunstâncias, ganhou uma repercussão internacional muito maior (ambos foram exibidos no mesmo Festival de Cannes; e não deixa de ser um dado significativo que, apesar de sua importância para o cinema italiano, Scola raramente tenha ganhado prêmios internacionais relevantes; foi reconhecido em Cannes como melhor diretor por *Feios, Sujos e Malvados*, mas contam-se nos dedos outros prêmios de primeira linha, especialmente nos Estados Unidos, onde, por exemplo, Scola é infinitamente menos conhecido que no Brasil). *Splendor* e *Cinema Paradiso* homenageavam o cinema, em especial a sala de exibição e o papel do ser humano na experiência ritualística que ela é capaz de promover. O filme de Scola contava a ascensão e queda de um cinema do interior da Itália transformado em loja de móveis, mas falava na verdade sobre a vida de um homem (vivido por Marcello Mastroianni) cuja trajetória, da infância à maturidade decadente, era espelhada pela própria sala de exibição perdida, pelas coisas que ainda estavam lá, pelo que de real e ilusório havia passado por ali – fossem simples fotogramas ou pessoas de carne e osso.

É de certo modo o que acontece com *O Jantar*, que conta, em tempo real, pouco mais que duas horas do cotidiano de um restaurante para tratar, na verdade, da vida das pessoas que lá estão. Scola narra sua história da forma esquemática que é peculiar em sua filmografia. Parece bastante óbvio que é em *O Baile*, produzido cinco anos antes de *Splendor*, que as maiores referências de *O Jantar* podem ser encontradas. *O Baile* falava sobre uma festa organizada para comemorar os 50 anos de um salão de baile na França cujos freqüentadores haviam testemunhado a história da Europa desde os anos 20. Na aparência, era menos daquelas pessoas do que dessa história que o filme falava. Não havia diálogos, apenas música – e grandes interpretações de protagonistas não especialmente conhecidos (dos quais Régis Bouquet fosse talvez o mais forte), que viviam personagens tirados cada qual de um compartimento bem definido: o jovem operário, o aristocrata colaboracionista, o camponês, a modelo, o estudante, o alcoólatra, o professor, o sacristão apaixonado, e por aí vai.

Em *O Jantar* (abaixo), como em boa parte dos melhores títulos de sua filmografia, Ettore Scola exerce sua habilidade mais característica: contar trajetórias de pessoas comuns ante grandes situações históricas

O Que e Onde

***O Jantar*, filme de Ettore Scola. Com Vittorio Gassman, Fanny Ardant, Antonio Catania, Riccardo Garone e Giancarlo Giannini. Roteiro de Ettore Scola. Em cartaz no Brasil**

FOTO DIVULGAÇÃO

Em *O Jantar*, não são duas dezenas de pessoas bailando, mas uma dúzia de mesas de um restaurante ocupadas por representações esquemáticas bem semelhantes. Os personagens não dançam, mas falam. Falam bastante, até, mas na sua maioria estão amparados por intérpretes capazes de fazer isso. Gente como Fanny Ardant, no papel da atormentada proprietária do local, o microcosmo de todas essas vidas; Vittorio Gassman, como o mais tradicional cliente do restaurante, capaz de ver tudo o que está nas entrelinhas do que é e do que não é dito; Stefania Sandrelli, disposta a tudo para parecer mais jovem do que é; Giancarlo Giannini, como o professor de filosofia incapaz de lidar com as próprias referências domésticas; e um punhado de outros personagens (os atores que preparam um novo espetáculo, a mulher obcecada por mostrar sua supremacia sobre os homens, os jovens que festejam um aniversário, os namorados cheios de problemas).

Boa parte do que há em comum entre os melhores títulos da filmografia scoliana está em contar trajetórias de pequenas pessoas ante o *background* de grandes situações. *Nós que Nos Amávamos Tanto* aborda os encontros e desencontros de quatro pessoas absolutamente comuns durante 20 anos em que o mundo desmorona. Em *Um Dia muito Especial* (possivelmente o melhor filme de Scola até hoje), Sophia Loren e Marcello Mastroianni são praticamente os únicos habitantes de Roma que não foram à megacelebração do encontro entre Hitler e Mussolini, porque uma está cuidando dos seus seis filhos e o outro está tentando lidar com as aflições causadas por seu homossexualismo.

O Jantar – assim como *O Baile* ou *Splendor* – também lida com grandes situações por meio de pessoas comuns. Pode-se argumentar que a previsibilidade é também um forte ponto em comum entre esses três filmes. Mas é a vida dessas pessoas, tanto quanto a história maior da qual são coadjuvantes, que visivelmente interessa a Scola – o que é recorrente em seus melhores momentos. Essa é uma das razões pelas quais *O Jantar* é, sem dúvida, um grande avanço em relação ao insucesso do diretor desde o relativo êxito crítico de *A Viagem do Capitão Tornado*, de 1990, e dos filmes que o seguiram nos dez anos seguintes, como *Mario, Maria e Mario* (1993) ou *História de um Jovem Pobre* (1994).

Foi difícil para esse mestre retomar plenamente o trabalho depois do enfarte que sofreu durante as filmagens de *O Baile*. Mas *O Jantar* deixa claro quanto Scola ainda tinha a dar. Revela um pouco do que há de melhor nesse humanista histórico, nesse notável diretor de atores, nesse nome a quem o cinema italiano – das comédias leves às experiências criativas – tanto deve nesta segunda metade do século 20, sobre o qual ele tanto gosta de falar. ■

Nesta página, de cima para baixo: *Feios Sujos e Malvados*, que retrata a vida de uma família num cortiço italiano; *Casanova e a Revolução*, filme em que passageiros de uma carruagem discutem filosofia e encontram Casanova durante a fuga de Luís 16; e Scola durante as filmagens de *O Jantar*

FOTOS PRENSA TRÊS / KEYSTOCK / KEYSTONE

Alvos Fáceis e Decisivos

Começa o cerco dos grandes estúdios aos jornalistas estrangeiros que indicam filmes para o Globo de Ouro

O mês de dezembro é apenas parcialmente festivo em Hollywood. Por um lado, crianças e adolescentes em férias e famílias em época de celebração assinalam o início da segunda temporada mais propícia para a venda de ingressos. É algo extremamente bem-vindo num ano deprimente, em que o mercado de cinema encolheu cerca de 17%. Por outro lado, começa a longa guerra por um lugar ao sol na selva dos prêmios, que se estende dos Globos de Ouro, em janeiro, até os Oscars, no fim de março.

Prêmios não vendem ingressos, necessariamente — não nos Estados Unidos, pelo menos. Mas indicações são inestimáveis armas de marketing internacional e, sobretudo, uma potente ferramenta política com a qual tanto estúdios cimentam sua relação com "talentos" cobiçados quanto atores e diretores ascendem aos escalões superiores do ecossistema hollywoodiano. E eu não estou nem falando dos filmes em língua estrangeira, para os quais uma indicação pode ser a diferença entre a vida (um bom lançamento, uma possível carreira internacional para seus criadores) e a morte (a permanência no limbo dos festivais e cinemas de arte).

Nessa curiosa ordem do universo, eu e meus 85 colegas da Hollywood Foreign Press Association ocupamos um lugar peculiar, ao mesmo tempo cobiçado e ressentido. Porque, seis décadas atrás, os fundadores da associação tiveram a bela idéia de criar um prêmio como forma de lubrificar o sempre áspero relacionamento com os poderosos da cidade. Porque o prêmio é tradicionalmente atribuído em janeiro, mais de dois meses antes dos Oscars, e porque, dois anos atrás, a cerimônia de entrega dele — o Globo de Ouro — teve a boa fortuna de despertar o interesse de uma grande rede americana de tevê, meus colegas e eu estamos numa posição única para influenciar, se não a decisão final, pelo menos a peneira que vai separar os escolhidos dos esquecidos na safra dos premiáveis de cada ano. Isso não é coisa que escape impune nessa indústria.

Todo ano, a mídia americana sai à nossa caça. O que eles acham que vão encontrar são 86 estrangeiros obscuros, ignorantes e corruptos, que os estúdios compram como os exploradores de antanho compravam os índios, com badulaques e doces. Seria uma história sensacional se fosse verdadeira. Mas não é. Esses 86 membros da HFPA são, de fato, jornalistas. Seus gostos cobrem um amplíssimo espectro: entre 27 e 92 anos, entre vanguardistas e conservadores, italianos e bengalis, ateus e budistas.

Por dever de ofício, os 86 vêem *mesmo* a imensa maioria dos filmes sobre os quais exercem seu julgamento, neste fatídico mês de dezembro — fazendo, dessa forma, o "dever de casa" dos 6 mil ocupadíssimos membros da Academia, que, pela confissão recente de um deles, não têm tempo para "acompanhar todos os lançamentos. (...) (*Temos*) mesmo que nos fiar nas escolhas prévias dos outros".

Cartaz de *Central do Brasil*, de Walter Salles, nas ruas de Istambul: carreira internacional impulsionada pela indicação e premiação ao Globo de Ouro, atribuída por jornalistas estrangeiros.

Estes 86 — nós — são influenciados pelos mimos exorbitantes com os quais os estúdios cercam os títulos que julgam ser "fortes"? Eu diria que tanto quanto o acadêmico que recebe um "telefonema pessoal" de uma grande estrela cabalando voto. Porque, se fosse o contrário, filmes microscópicos como *Deuses e Monstros*, *Meninos não Choram* e, sim, *Central do Brasil* jamais teriam recebido indicações e estatuetas do Globo de Ouro.

Se prêmios não vendem ingressos necessariamente, ao menos nos Estados Unidos, para os filmes não-americanos eles são fundamentais. E o são também para definir a ascensão de atores e diretores no complexo ecossistema hollywoodiano

Mas como ignorar o fato de que 86 estrangeiros que detêm poder quase absoluto no coração de Hollywood — ainda que por um mês apenas — são o alvo mais fácil dos Estados Unidos?

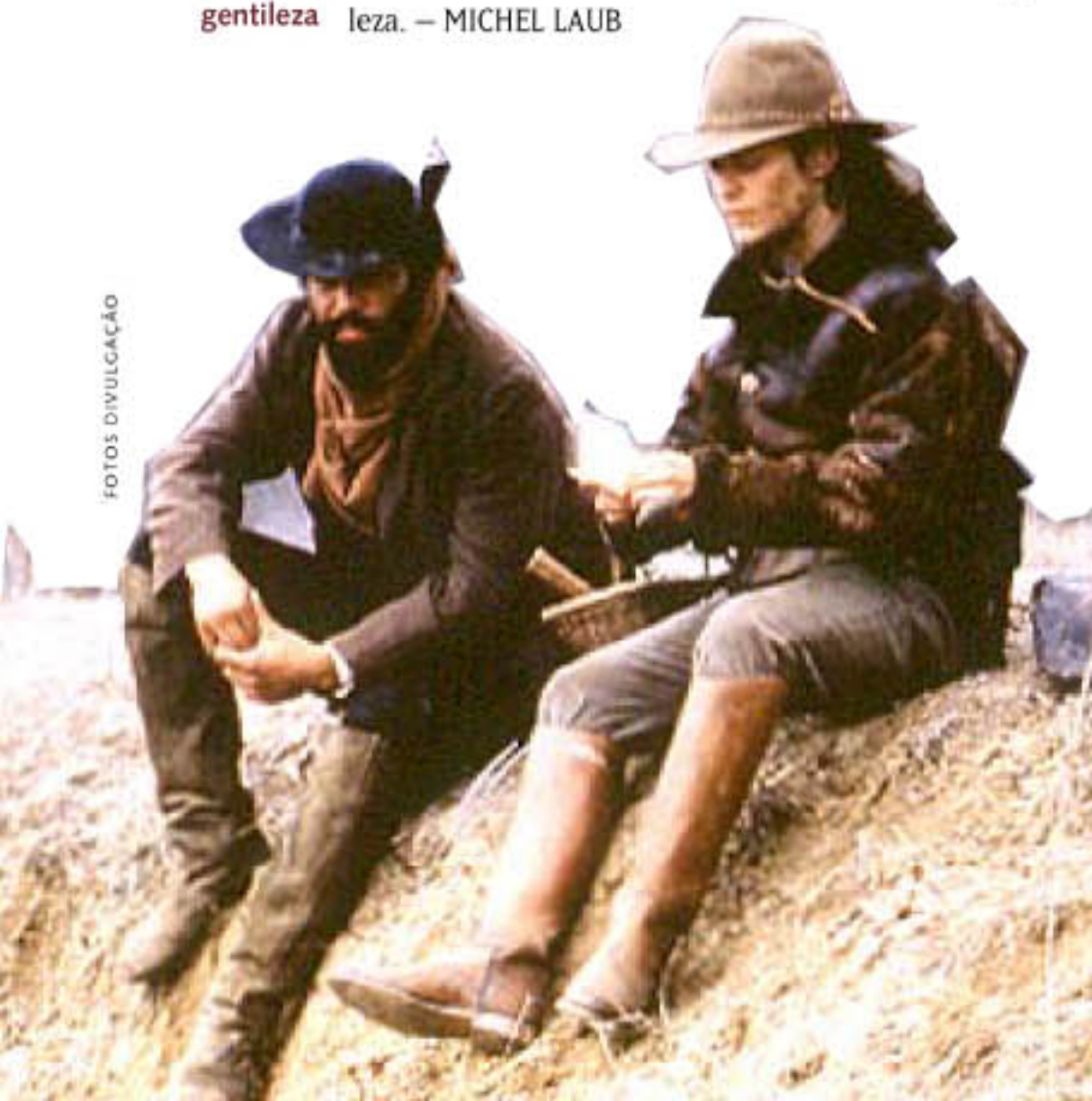
FOTO JEFFERSON DEL RIOS

Cavalgada estrangeira

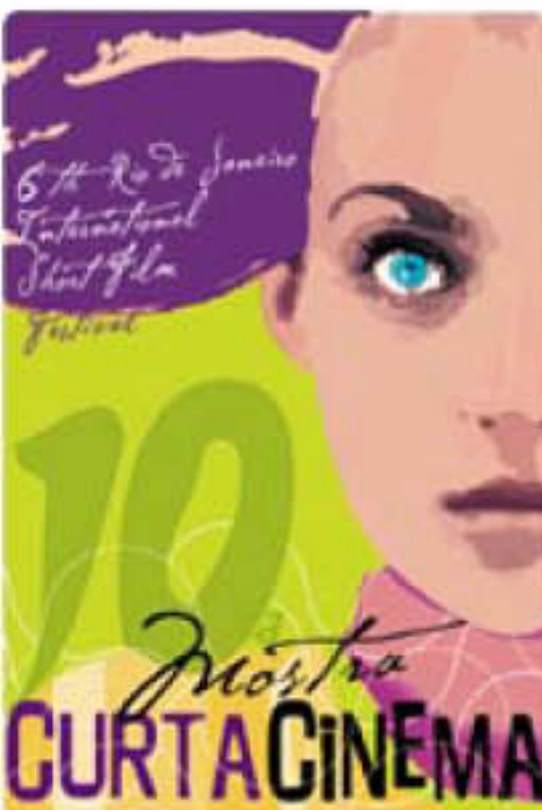
Ang Lee fala da Guerra Civil americana em mais um filme sobre tempos e lugares distantes

Ang Lee nasceu em Formosa em 1954 e emigrou para os Estados Unidos em 1978. Na mudança de uma ilha de tradição chinesa à matriz da cultura ocidental, é possível que sua capacidade de observação – aquela muitas vezes desenvolvida por estrangeiros que encontram uma realidade absolutamente diversa – tenha recebido o mais rigoroso dos treinamentos. Talvez por isso seus filmes definam com tamanha precisão o espírito de locais e épocas tão diferentes entre si como a Inglaterra do século 19 (*Razão e Sensibilidade*, 1995) e a América do pós-revolução sexual (*Tempestade de Gelo*, 1997). Agora, com *Cavalgada com o Diabo*, que se baseia num romance de Daniel Woodrell e está estreando no Brasil, Lee volta a se concentrar em referências temporais e históricas cujo repertório passa longe de sua formação: no caso, os Estados Unidos da Guerra Civil. Com a mesma segurança técnica e dramática que consagrou títulos anteriores (além dos citados, *Banquete de Casamento*, de 1993, e *Comer, Beber, Viver*, de 1994), o filme trata de uma unidade de guerrilha sulista na qual lutam Jake Roedel (Tobey Maguire) e Jack Bull Chiles (Skeet Ulrich). Se a trama por vezes parece arrastada, mesmo em meio a muita ação, impressiona no roteiro a ausência, durante quase todo o tempo, de facilidades corriqueiras em certos filmes históricos: não há uma grande causa com a qual o público de imediato se identifica, não há grandes heróis incapazes de cometer barbarismos, não há didatismo indevido a solapar a narrativa. Mas não se trata de um filme frio ou de um circo de horrores: também se encontra espaço para humor e alguma ternura. Afinal, até *yankees* sem coração e escravistas comedores de bacon têm momentos de gentileza. – MICHEL LAUB

Jeffrey Wright e Tobey Maguire em cena: gentileza

FOTOS DIVULGAÇÃO

Seleção de curtas

Festival traz destaques da produção internacional para o Rio

Com 300 curtas-metragens, a 10ª Mostra Curta Cinema acontece entre os dias 1º e 10 no Rio. A novidade deste ano fica por conta do local de exibição dos filmes, que se estende para as salas comerciais do circuito Estação e a estação de metrô Carioca, além dos tradicionais Centro Cultural Banco do Brasil e Espaço Unibanco. Patrocinado pela Petrobras, o festival recebeu mais de 600 inscrições, avaliadas pelos curadores Ailton Franco Jr. e Rossine Freitas e por um comitê. "Trazemos curtas que participaram do Festival de Cannes e desta vez, com o apoio do Instituto Goethe, vamos apresentar também um pouco da produção alemã desta década", diz Franco Jr. Entre as atrações, o brasileiro *O Sanduíche*, de Jorge Furtado, e o francês *Salam*, de Souad El-Bouhat. – GISELE KATO

Cartaz da mostra: novidades e 300 títulos

Amor de skinhead

Filme sobre o tema tem triângulo homoerótico e causa polêmica na Alemanha

Será possível falar de skinheads evitando clichês? *Oi! Warning*, filme dos gêmeos Dominik e Benjamin Reding que virou polêmica na Alemanha, aceitou o desafio. Um jovem (Sacha Backhaus) abandona o cotidiano tedioso numa pequena cidade e foge para a casa de um amigo skinhead (Simon Goerts), em Dortmund, que o inicia nos rituais de violência e camaradagem de seu grupo. Mas o protagonista apaixona-se por um outro punk. O visual em preto-e-branco desse triângulo homoerótico, inspirado na estética de Leni Riefenstahl, resiste, em sua textura mítica, a qualquer resposta fácil. – JOSÉ GALISI FILHO, de Berlim

O filme: além do clichê

A VIDA COMO ELA É

***Tolerância*, de Carlos Gerbase, mostra uma realidade sem idealização por meio de personagens contraditórios e cheios de fantasmas**

Por Aydano André Motta

Maitê Proença em cena: sensualidade intensa, patológica e trágica

Tolerância pode ser rotulado de um filme sobre amor, ou sobre mistério, ou sobre traição. É, na verdade, um filme sobre os limites das pessoas. E que surpreende seguidas vezes o espectador.

O argumento é simples: Júlio (Roberto Bomtempo) e Márcia (Maitê Proença, exuberante) são um casal que rege sua vida sob preceitos incomuns, ao desafiar limites definidos pelo ciúme e pelo sentimento de posse. Ficam assim até ele se interessar pela fatal Anamaria (a linda Maria Ribeiro), melhor amiga de sua filha, Guida (Ana Maria Mainieri).

Primeiro longa-metragem do gaúcho Carlos Gerbase, *Tolerância* é um passeio por trajetórias contraditórias. Júlio, 40 anos, formado em Jornalismo, nos anos 70 sonhava em documentar imagens que ajudariam a mudar o mundo. Hoje, trabalha em casa, diante do computador, retocando fotografias de mulheres para uma revista masculina. Márcia, 38, advogada, também sonhava em revolucionar o planeta – por isso se casou com Júlio. Engajada, libertária, está envolvida numa causa que resvala na questão agrária. Sua argumentação até tem inspiração política, mas Márcia segue os clichês dos advogados, mentindo em favor de seu cliente.

Foi o nascimento de Guida que abortou os planos iniciais do casal, reduzindo a ambição de seus desafios, agora concentrados numa vida a dois aberta a experiências extraconjugais. É por meio da filha que surge Anamaria, para testar os limites de todos – e a tolerância de cada um. A semelhança com *Beleza Americana* é apenas um truque que aprisiona o espectador numa história pontilhada por reviravoltas e revelações. Entre elas, a de como pode ir longe uma pessoa quando confrontada com fantasmas profundos e assustadores.

O filme tem vários méritos. Conta uma história urbana, contemporânea, que pode acontecer com qualquer um. Além disso, desmistifica símbolos futuristas, entre eles o maior de todos, a Internet, quase um personagem da história. Em vez de aparecer transparente e democrática como na vida real, a rede mundial de computadores surge como um propagador de mistério, quando um apelido numa desimportante conversa virtual revela saber muito mais do que o previsto. O trabalho de Júlio, que distorce a realidade até o ponto esteticamente ideal, também acaba por invadir a vida do jornalista – o que vira o jogo. A vida real lembra aquele velho disco de vinil empenado, que se deixa entre livros pesados por dias a fio, na esperança de que ele vá ficar do jeito que queremos. Mas ele sempre volta à posição anterior, ignorando a nossa vontade. O que sobra? As coisas são como são, nunca o que queremos que sejam.

Primeiro longa da Casa de Cinema de Porto Alegre, *Tolerância* é surpreendente até na própria concepção. Filmado na pouco cinematográfica capital gaúcha (cenário muito menos freqüente e badalado do que Rio, Salvador, São Paulo e Amazônia), funciona porque não gasta o tempo da platéia com a paisagem. Não seria o caso. A sensualidade intensa no início, patológica depois e trágica mais adiante também passeia pela trama como o molho picante e perfeito. Mas o melhor é o centro da história, os personagens, seus limites, sua ensaiada sofisticação – e seus fantasmas. E o fim, que, ao mesmo tempo cínico e arrebatador, conduz à certeza de que *Tolerância* (o filme, assim como a qualidade) é um acerto só.

Tolerância, filme de Carlos Gerbase. Com Roberto Bomtempo e Ana Maria Mainieri. Estréia prevista para este mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**O Sopro no Coração** (*Le Souffle au Coeur*, Fr./It., 1971, relançamento), 1h58. Drama.	Direção: do grande **Louis Malle** (*Lacombe Lucien, Adeus Meninos, Menina Bonita*). Produção: Orion Classics.	Lea Massari, **Benoit Ferreux** (*foto*).	Na Dijon de 1954, a passagem da adolescência para a maturidade de um menino (Ferreux) inteligente e sensível, e o complexo, profundo e incestuoso relacionamento que ele tem com sua bela mãe italiana (Massari).	Para voltar à informação básica, ao filme que influenciou dezenas de outras explorações da adolescência e das relações de família.	Em Benoit Ferreux, estreando no cinema aos 14 anos, com maturidade e sensibilidade de fazer inveja a muito adulto.	"Malle enche o filme de anotações e memórias pessoais, e seu senso de atmosfera é sempre absolutamente exato, criando um retrato profundo, divertido e comovente de um adolescente na França dos anos 50." (*Variety*)
NO BRASIL	**O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas** (Brasil, 2000). Documentário.	Direção: de **Paulo Caldas** e **Marcelo Luna**. Produção: Raccord.	**Hélio José Muniz Filho** (o Pequeno Príncipe, *foto*), José Alexandre Santos de Oliveira (o Garnizé) e outros personagens da periferia recifense (alguns da paulistana). Participação especial de Mano Brown.	Em Camaragibe, cidade-dormitório da Grande Recife, as trajetórias diversas de Hélio José, justiceiro que acaba na cadeia, e de José Alexandre, baterista do grupo de rap Faces da Periferia.	Para se conhecer uma realidade em geral idealizada, para o bem e para o mal, pelo cinema. No filme, a periferia é mostrada com sua violência intrínseca, mas também com a solidariedade que a abrange.	Na maneira como Hélio, o homem que manda para o inferno as "almas sebosas" ("gente que não serve para nada"), lida com a própria tragédia. Sua resignação e naturalidade ao falar sobre o tema valem por alguns tratados de sociologia.	"(O *roteiro, a direção e a edição final*) livraram o filme (...) de tentar explicar (...) uma realidade que, como outras, é contraditória e não se limita à visão de quem, de fora, a enquadra em esquemas fixos." (Almir de Freitas, **BRAVO!**)
NO BRASIL	**O Exorcista** (*The Exorcist*, EUA, 1973, em versão aumentada), 2h20. Terror.	Direção: de William Friedkin. Produção: Warner Bros.	Max von Sydow, Ellen Burstyn, **Linda Blair** (*foto*).	Um sacerdote em crise existencial (Von Sydow) é chamado para exorcizar uma menina de 12 anos (Blair), que sofre o que parece ser violentos acessos de loucura ou de possessão demoníaca. Versão aumentada do filme original de 1973.	Para se lembrar de um clássico do gênero, um marco da chamada "geração 70" do cinema americano – e verificar se os novos 20 minutos de cenas jamais vistas alteram ou não o impacto da obra original.	Nas novas cenas, que incluem rápidos flashes de imagens infernais, subliminarmente inseridas. Algumas – como os dolorosos exames da menina Regan – colaboram para uma nova compreensão da história, e outras – como a cena em que Regan, possuída, desce as escadas de cabeça para baixo – são meras curiosidades.	"O *Exorcista* era um brilhante filme de horror, com a capacidade arquetípica de tocar e perturbar a platéia. Mas, se eu tiver de revê-lo, prefiro a versão original de 1973, sem a menor hesitação." (*Chicago Sun Times*)
NO BRASIL	**Endiabrado** (*Bedazzled*, EUA, 2000), 1h33. Comédia.	Direção: Harold Ramis, um ex-comediante (*Os Caça-Fantasmas*) tornado diretor (*Groundhog Day*). Produção: 20th Century Fox.	Elizabeth Hurley, **Brendan Fraser** (*foto*).	Um rapaz tímido (Fraser) aceita fazer um pacto com o diabo (Hurley), vendendo sua alma em troca da realização de sete pedidos com os quais ele espera ganhar o coração da mulher amada. Refilmagem da comédia *Bedazzled*, de 1967.	Para rir, despretensiosamente – e apreciar a beleza de Elizabeth Hurley numa nova versão do Príncipe das Trevas.	No guarda-roupa – muito sucinto e muito luxuoso – de Miss Hurley, escolhido pela própria estrela entre as mais recentes coleções de Versace, Dolce & Gabbana e Gucci.	"Trata-se de um *sketch* de televisão, não de um filme, mas os atores são ótimos. Brendan Fraser é uma raridade, um sujeito grandão com graça e elegância, e a sensualidade e beleza de Elizabeth Hurley são tudo o que falta ao roteiro." (*Time*)
NO BRASIL	**Entrando numa Fria** (*Meet the Parents*, EUA, 2000), 1h45. Comédia.	Direção: **Jay Roach**, que dirigiu os dois filmes *Austin Powers*. Produção: DreamWorks/Universal Pictures.	**Robert de Niro** (*foto*), Ben Stiller, Teri Polo.	Depois de pedir a mão da namorada (Polo) em casamento, o pretendente (Stiller) resolve conhecer a família da moça e levanta as suspeitas do futuro sogro (De Niro), um ex-agente da CIA.	É o grande e inesperado sucesso da temporada outono-inverno nos Estados Unidos, impulsionando a carreira de Stiller e firmando De Niro como comediante.	Em De Niro, que novamente faz um papel diferenciado do estereótipo psicopata ou mafioso que o consagrou.	"Robert de Niro tem sido extremamente bem-sucedido em seus esforços para satirizar sua própria imagem – e esta talvez seja sua melhor tentativa." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**O Pequeno Vampiro** (*The Little Vampire*, EUA, 2000), 1h35. Infantil/fantasia.	Diretor: **Uli Edel** (*Georgia, Last Exit to Brooklyn*). Produção: Avrora Media/ Comestone Productions/Propaganda Films.	**Jonathan Lipicki** (o menino de *Jerry Maguire*, na foto), Richard E. Grant, Alice Krige.	Ao se mudar com a família para a Escócia, um menino (Lipicki) torna-se amigo de uma família de vampiros cujo grande sonho é se tornar humana. Inspirado nos livros infantis de Angela Sommer-Bodenburg.	Para apreciar um excelente filme infantil, capaz de divertir igualmente adultos e crianças.	No jovem elenco, uniformemente talentoso e bem dirigido.	"É raro que um filme dito 'para a família' seja tão inteligente, informado, bem escrito e divertido." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**O Grinch** (*How the Grinch Stole Christmas*, EUA, 2000), 1h30. Infantil/comédia.	Direção: **Ron Howard** (*Apollo 13*) aventurando-se em novo território. Produção: Imagine Entertainment/ Universal Pictures.	**Jim Carrey** (*foto*), Taylor Momsen.	No fantástico vilarejo de Whoville, uma menina (Momsen) é a única amiga de uma estranha criatura verde, feia e peluda conhecida como o Grinch (Carrey), banido e detestado pelos moradores locais. Baseado nas histórias e personagens criados pelo escritor Theodor Seuss Geisel (ou "Dr. Seuss").	Para conhecer o universo mitológico criado por um autor adorado por gerações de crianças americanas – e ver o que o versátil Jim Carrey é capaz de fazer mesmo quando submerso em trucagens que o deixaram irreconhecível.	Nos extraordinários cenários criados pelo diretor de produção Michael Corenblith e construídos inteiramente nos estúdios da Universal – uma mistura de fantasia, Disneylândia, Gaudí e arquitetura mourisca.	"O filme transformou uma narrativa bidimensional numa fantástica terra de sonhos repleta de cores vibrantes. Os concorrentes costumavam rir do orçamento extravagante do projeto – mas agora estão morrendo de medo." (*Newsweek*)
NO EXTERIOR	**Quills** (EUA, 2000), 2h03. Drama de época.	Direção: **Philip Kaufman** (*Henry and June, A Insustentável Leveza do Ser*). Produção: 20th Century Fox/Fox Searchlight.	Geoffrey Rush, **Kate Winslet** (*foto*), Joaquin Phoenix, Michael Caine.	O fim da vida do marquês de Sade (Rush) no hospício de Charenton, sob a guarda do abade Coulmier (Phoenix), os cuidados cada vez mais desumanos do alienista Royer-Collard (Caine) e o carinho de uma lavadeira (Winslet). Baseado na peça homônima de Doug Wright, que assina o roteiro.	Este é o anti-*Shakespeare Apaixonado*, uma prospecção fictícia pelo mundo de trevas tanto da mente de Sade quanto da França pós-revolucionária, que rapidamente se transforma numa reflexão sobre expressão e repressão nos dias de hoje.	Não na performance mais chamativa – a de Geoffrey Rush, que já está levantando sussurros de "Oscar" –, mas na mais contida e complexa: a de Joaquin Phoenix como o atormentado abade.	"A eterna luta entre a liberdade da expressão pessoal e os controles da sociedade encontra um veículo estimulante, mas não exatamente apaixonante, neste filme repleto de incidentes históricos, confrontos passionais e camadas de ironia." (*Variety*)
NO EXTERIOR	**O Caminho para Casa** (*Wo De Fu Qin Mu Qin*, China, 1999), 1h30. Drama	Direção: **Zhang Yimou** (*foto*, de *Lanternas Vermelhas, Nenhum a menos*). Produção: Guangxi Film Studios/Columbia Pictures Film Production Asia.	Honglei Sun, Hao Zheng, Yuelin Zhao.	Na China dos anos 60, pré-Revolução Cultural, um jovem (Sun) volta à sua cidadezinha natal para o enterro do pai (Zhao). A situação se complica quando a viúva (Zheng) insiste num funeral à moda antiga, incompatível com os costumes e as normas do comunismo.	Yimou é um dos mais importantes diretores orientais de hoje, o que sempre credencia seus filmes. *O Caminho para Casa* foi sucesso no Festival de Berlim, mas só agora é exibido nos Estados Unidos.	Na delicadeza e no lirismo com que Yimou põe o drama pessoal no contexto do drama coletivo, histórico, do país.	"Yimou mostra em cada cena quanto ama e sente esta história, e muitas vezes utiliza a imobilidade da câmera e o silêncio para imbuir a tela de uma sensação de paz e reflexão." (*BBC*)
NO EXTERIOR	**Best in Show** (EUA, 2000), 1h29. Comédia.	Direção: do ator (*This is Spinal Tap*), roteirista e membro da Câmara dos Lordes **Christopher Guest**. Produção: Castle Rock/Warner Bros.	**Christopher Guest** (*foto*), Parker Posie, Catherine O'Hara, Eugene Levy.	Vinte e quatro horas na vida estressada, dedicada e absurda dos donos, treinadores e juízes em uma competição de cães de raça.	Para desfrutar o humor mordaz e absurdo de um excelente cineasta bissexto que, além de muitas outras coisas, é fã de competições de cães de raça.	Nos diálogos velozes e fulminantes – todos improvisados pelos atores, que utilizam uma "planta baixa" de seus personagens fornecida por Guest.	"O filme é, em essência, uma coleção extremamente bem organizada de *sketches* de tevê, infinitamente refinada, apurada e sofisticada." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

As muitas faces de Pina

Coreógrafa alemã chega ao Brasil neste mês para apresentar *Masurca Fogo* e iniciar pesquisa para criar uma peça inspirada no país

Por Norbert Servos, de Berlim*

Dois momentos de Pina Bausch fotografados por Walter Vogel: fazendo pose de modelo com uma de suas marcas registradas – o cigarro – e como a grande dama dos palcos

FOTO WALTER VOGEL

FOTO WALTER VOGEL

Nos anos 70, quando Pina Bausch começou a produzir o repertório de seu grupo — o Tanztheater Wuppertal —, a arte mundial ganhou uma das linguagens cênicas mais contundentes de todos os tempos. Com seu teatro-dança, ela inventou uma nova forma de espetáculo que, embora vinculada à tradição expressionista alemã de Kurt Joos, conquistou identidade própria, passando a demarcar um novo ponto de partida para as gerações seguintes. Neste mês, a volta de Pina e seu elenco ao Brasil, para apresentações do espetáculo **Masurca Fogo** *no Teatro Alfa de São Paulo, ganha significado especial porque a visita incluirá o início do processo criativo da próxima obra da coreógrafa, que terá como fonte de inspiração a cultura brasileira e tem estréia prevista para 2002.*

Nascida na cidade alemã de Solingen em 1940 e formada na Escola Folkwang de Essen, Philippine Bausch tem feito da condição humana a matéria-prima de seus espetáculos, como uma espécie de consciência de um mundo enigmático e sem fronteiras. Hoje um patrimônio univer-

sal, o repertório de Pina passou a incluir, a partir de 1986, conteúdos relativos a determinadas cidades. Roma, que inaugurou essa temática, deu origem a Viktor *– assim como Viena resultou em* Uma Tragédia (Ein Trauerspiel, *1994) e Hong Kong em* O Limpador de Vidraças (*De Fensterputzer, 1997*). Masurca Fogo *uma co-produção com a Expo-98, fez de Portugal o fio condutor, aludindo às danças tradicionais das ilhas de Cabo Verde, que foram colônias portuguesas até 1975.*

Pina vem demonstrando interesse pelo Brasil há algum tempo. Duas brasileiras – Regina Advento e Ruth Amarante – integram seu elenco, que tem bailarinos de vários países. A trilha sonora de Masurca Fogo *incluiu músicas de Radamés Gnatalli e Baden Powell. E neste mês, logo após a temporada em São Paulo, ela inicia um período de estudos em algumas localidades brasileiras. Após essa coleta de informações, começará a ser gestado mais um espetáculo da fase que vem sendo considerada a mais jubilosa da carreira de Pina, que antes preferia expressar as idiossincrasias humanas de forma bem mais sombria.*

A alegria serena que pontua suas últimas criações é comentada por Pina na entrevista que se segue – concedida a **Norbert Servos** *após o evento que comemorou os 25 anos do Tanztheater Wuppertal – e* **BRAVO!** *publica com exclusividade na imprensa mundial. Reconhecido como o maior especialista da obra de Pina no momento, Servos – que também assina um ensaio nesta edição – publicou sete livros sobre a coreógrafa e a dança-teatro alemã. Os textos são ilustrados com fotografias inéditas no país, feitas por Walter Vogel, que conviveu com a coreógrafa nos anos 60, quando ela integrou a Escola Folkwang. Reunidas no livro* Pina, *recém-lançado na Alemanha, as imagens, surpreendentes, revelam sua personagem no esplendor da juventude e em glamour desconhecido, mais tarde substituído pela aparência taciturna que se tornou sua marca. Por meio dos dois autores, revela-se quão multifacetada é a arte e a personalidade de Pina Bausch.* – **Ana Francisca Ponzio**

Acima, capa do livro *Pina*, lançado neste ano pela editora Quadriga, na Alemanha, que reúne fotos de artista no período em que ela conviveu com o autor, Walter Vogel. O livro traz retratos e cenas de espetáculos e documenta ensaios, preparação do palco e detalhes cenográficos. No alto e à direita, cenas de *Masurca Fogo*, coreografia que será apresentada em São Paulo neste mês

BRAVO!: Você disse em certa ocasião que a vida é como uma viagem. Observamos muitas coisas nas viagens: músicas, danças, culturas diversas. Tudo isso é processado nas peças?

Pina Bausch: Não sei exatamente como ocorre nas peças, mas preciso processar tudo isso. É claro que essas coisas estão em mim, em algum lugar dentro de mim.

Como é a experiência de lidar com pessoas de outras culturas?

Acho maravilhoso, do contrário não faria isso, até porque é bastante cansativo e trabalhoso. Mas é algo imensamente importante.

FOTOS JOCHEN VIEHOFF

FOTO WALTER VOGEL

É correto dizer que você é uma pessoa com verdadeira paixão pela observação de tipos humanos?

Sem dúvida. Só não sei se isso envolve apenas a visão. Gosto de sentir, de ter sensações. É claro que também fico olhando, mas isso tem a ver também com a maneira pela qual as coisas batem na retina, com o que você enxerga. Afinal de contas, não sou uma pessoa que simplesmente fica olhando ou fazendo apontamentos. Tudo o que eu vi não tem a menor utilidade para mim.

Quem olha para você vê uma pessoa que assimila tudo com muita atenção, guardando tudo em si, para depois expressar tudo de forma diferente.

Concordo com essa idéia da assimilação. Vivencio muitas coisas, mas não sei onde elas ficam armazenadas. Não sei nada, aliás. É impressionante como sabemos tão pouco.

Se você fizer agora uma retrospectiva de 25 anos, será que às vezes aparece essa sensação de que o pique poderia baixar num determinado momento?

Não tenho tempo para me ocupar com isso. Meu único medo é ser devorada por outras coisas e não ter tempo para trabalhar nas peças. Não sinto nenhuma falta de vontade. O meu problema é o inverso. Ficaria muito contente se ficasse um pouco mais aliviada das tarefas que envolvem organização para poder me concentrar mais em atividades criativas.

De onde você tira motivação para fazer tanta coisa?

Os bailarinos não vieram a Wuppertal para ficar parados em casa. Querem trabalhar, e muito. A vida útil de um bailarino é limitada, de modo que eles não têm tempo para se acomodar. Eles ficam muito tristes quando não têm o que fazer. Querem trabalhar e, na medida do possível, participar da peça seguinte. E isso também é uma coisa maravilhosa. Não posso dar-me ao luxo de ficar cansada (*risos*). Há tantas expectativas, e isso também é uma coisa bonita. Não posso simplesmente cair fora e tirar férias. De repente, aparece alguém na minha frente, radiante de felicidade, e diz: "Quero trabalhar". Isso transmite energia: você dá e recebe. É como nas viagens: o que se aprende e vive é muito forte. Sentimos tanta coisa, ficamos repletos dessas coisas – e, por algum lugar, tudo isso precisa sair da gente.

Você acha que muita coisa mudou em seu processo de criação desde sua vinda para Wuppertal?

A gente nem se dá conta disso. É um processo bem lento. Na época (*1974*), eu fiz, para citar um exemplo, *Fritz*. Esse projeto já foi uma colagem e não se baseava em nenhum original sobre o qual eu precisaria trabalhar. Em seguida fiz *Ifigênia em Tauris* e uma peça que se chamava *Ich bring dich um die Ecke* (*Eu Te Mato*), depois *Orfeu*. Como você vê, eu me movimentava entre extremos distantes. Esse modo de trabalhar não surgiu tão tardiamente. Existiu desde o princípio.

Você se refere a "extremos" porque, em um desses casos, havia uma peça musical que servia de base?

Não havia apenas uma peça musical que servia de base, mas também uma obra preexistente. Assim, já havia a necessidade de estar em certa harmonia com a música, com os papéis. Mais tarde as coisas evoluíram, mais no sentido de que todos os elementos se tornaram importantes.

Além disso, houve durante algum tempo uma forte carga emocional em suas peças, que provocou muita gente. Hoje, suas obras se caracterizam mais por uma alegria serena...

A carga emocional é sempre muito importante. Fico entediada quando não consigo sentir nada. Naturalmente, as peças apresentam hoje uma certa alegria serena, que não pode ser imaginada sem o pólo contrário. Esse con-

Abaixo, Pina Bausch em coreografia de Kurt Joos, um dos pioneiros da nova dança do século

senso tácito com o público nos faz sorrir diante de nós mesmos, ou sorrir, com os outros, de nós mesmos, da condição humana... Mas esse traço existiu também em *Renate Wandert* (*Renata Migra*) e em *Keuschheitslegende* (*Lenda da Virgindade*). Só que as coisas se passam cada vez mais de forma distinta. Uma alegria serena, por si só, não significa nada. Em cada peça temos sempre também o oposto, como na própria vida.

Seu grupo mostra uma energia renovada, diferente. É por isso que há mais danças nas peças?

Os movimentos surgem como eu antes encontrava as coisas. Isso sempre me interessou muito. Não a própria composição, mas a descoberta do movimento.

Há mais solos nas coreografias. As peças mais antigas davam ênfase às danças coletivas.

Isso é conseqüência dessa busca paralela. Por um lado, temos o movimento, e em formas muito individuais. Quer dizer que eu trabalho com cada indivíduo até mesmo em termos de movimento. O que resulta do fato de que eu tenho muitos bailarinos, bailarinos maravilhosos. E isso também tem a ver com o fato de que os bailarinos se esforçam incrivelmente – têm consciência da responsabilidade que assumem nos seus papéis.

Você já disse que houve também algumas transformações na busca e descoberta das danças.

A gente sempre procura algo novo. Já fizemos tanta coisa, e não me interesso pelo que já fiz. Mas então todos perguntam: "Por que você não faz mais um projeto como *A Sagração da Primavera*?". Respondo: "Temos *Sagração*... e também *Ifigênia em Tauris*. Continuamos apresentando essas peças. Quando chegar a hora, certamente farei". Este é o lado bonito: a gente começa a caminhar sempre do zero, sempre precisa abrir novas portas.

Você ainda tem medo de começar da estaca zero, como ocorria no início de cada peça, no passado?

Não sei como isso se chama, se é medo ou não. Nesse ponto as coisas nunca mudaram. Acontece uma coisa muito especial quando a gente faz uma peça. Inicialmente, eu começo a procurar. O primeiro problema consiste em que a gente precisa de material, muito material. Isso ainda não resulta em uma peça. Nesse material, que a gente desenvolve, eu espero encontrar algumas miudezas, com as quais começo a compor uma coisa, com todo o cuidado. Tudo se passa como se eu fosse um pintor que tem apenas um pedaço de papel e precisa pintar sobre ele: é preciso proceder de forma muito cautelosa. Quando a gente erra num detalhe, não há mais como corrigi-lo. De repente, a gente se perde. Daí a grande preocupação e concentração para fazer a coisa certa. Não há nenhuma certeza nesse momento. Começo com algo e nem sei a direção que o trabalho vai tomar. A única coisa que tenho são os meus bailarinos. É uma coisa complicada, não se trata apenas do medo. Há também a esperança de encontrar algo muito bonito.

Você tem a sensação de que as peças mudam quando os papéis são distribuídos a outros bailarinos? Ou será que elas conservam o mesmo perfil?

Elas deveriam preservar o mesmo perfil. Essa é a dimensão bonita em uma apresentação ao vivo: cada noite é diferente. É necessário muito trabalho para manter uma peça de tal forma que ela pareça renascer no palco no instante da sua apresentação. Não se pode simplesmente levar a rotina na mala e dizer: "Bem, pessoal, vamos fazer essa peça". Afinal de contas, a peça deve ter o frescor da novidade em cada apresentação.

Você tem aspirações para o futuro da companhia e de sua obra?

Gostaria que pudéssemos criar uma situação na qual fosse possível trabalhar muito. Gostaria que todos os participantes desse trabalho fizessem tudo com prazer e grande senso de responsabilidade. Não quero que as pessoas trabalhem e se torturem, sofrendo do começo ao fim. Quero alegria no trabalho, e que ela seja transmitida ao público. Quero – e nem sei bem como vou expressar isso – que alguma coisa se expanda, lance pontes. Quero fazer muitos amigos no mundo inteiro. E que tenhamos novamente vontade de aceitar o desafio da vida, e mãos à obra! Quero que preservemos a esperança. E que isso produza um efeito positivo.

**Tradução: Peter Naumann*

Pina Baush (acima) em outro retrato de Vogel. Ao lado, bailarina em cena de *Masurca Fogo*, peça que é baseada nas danças tradicionais de Cabo Verde e tem na trilha sonora músicas dos brasileiros Radamés Gnatalli e Baden Powell

FOTOS WALTER VOGEL / DIVULGAÇÃO

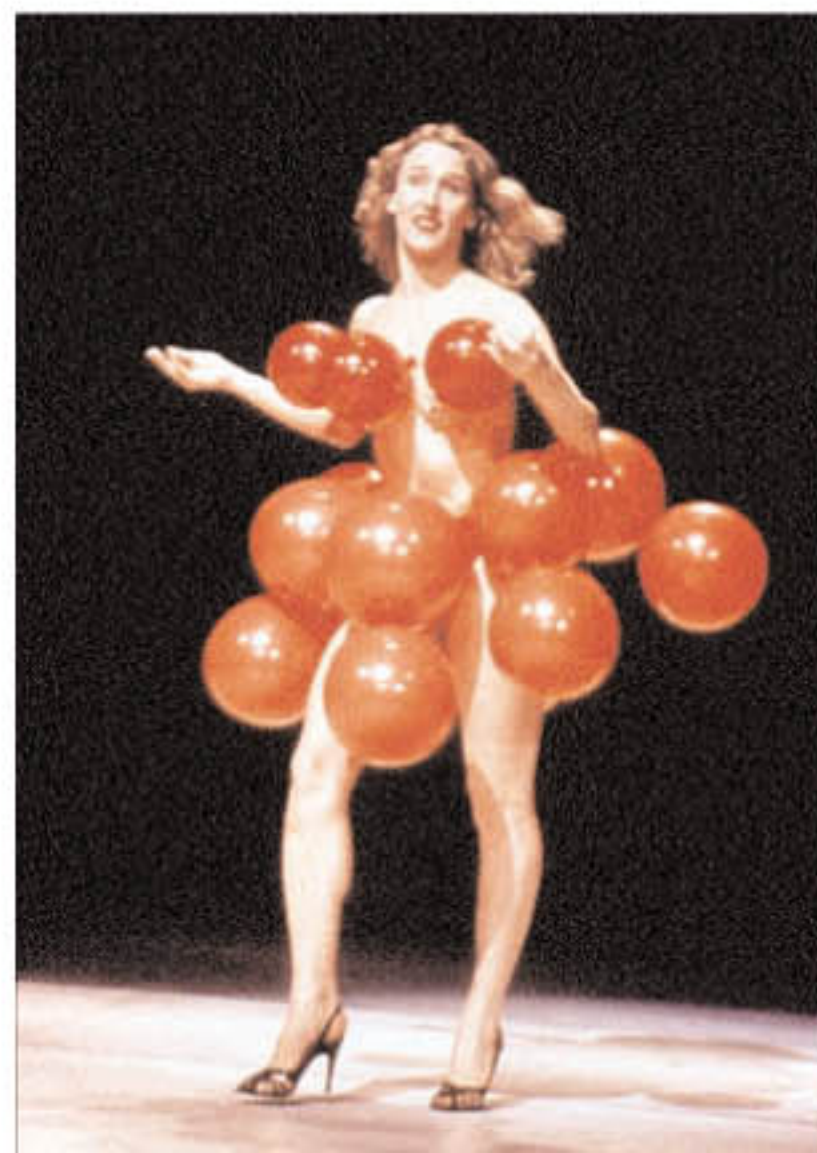
FOTO WALTER VOGEL

Entre a alegria e a perfídia

O teatro-dança de Pina Bausch supera as fronteiras ao falar, como na poesia, a linguagem universal de uma felicidade perdida que se pressente na carência e no terror. Por Norbert Servos, de Berlim*

Como uma evocação à beleza ou uma referência ao amor, uma colina móvel de flores domina o palco, de resto nu e preto, aberto até os muros calcinados. Flores que parecem cair do céu, como chuva, também recobrem todo o chão. Os bailarinos as ordenam de forma labiríntica ou as atiram para o ar, sugerindo o júbilo dos fogos de artifício. Na peça *O Limpador de Vidraças*, de Pina Bausch, parece que as coisas se passam como num sonho ou num conto de fadas. A felicidade parece estar próxima, a ponto de poder ser agarrada com as mãos. Mas pressentimos que ela envolve perigo, vislumbrado quando um homem pesca cobras no mar de flores com ajuda de longas varas, ou quando uma mulher é carregada sobre o abismo por uma ponte pênsil que balança nas alturas do palco. Vários ciclistas passam por uma bailarina que executa um solo totalmente absorta. Outra bailarina se deita embaixo de um tapete de flores, e sua existência passa a ser assinalada apenas por uma luminária de néon.

Nada é estável, cada situação pode mudar a qualquer momento. Quando duas mulheres assumem a função de dois detectores vivos de metal e forçam um homem a despojar-se peça por peça de sua roupa, fica estabelecido um jogo de poder marcado tanto pela alegria serena quanto pela perfídia. Podemos sorrir diante disso e, não obstante, registramos as conotações secundárias, nem tão inocentes assim. Tais ambivalências e tons intermediários abrem espaço, no teatro-dança de Pina Bausch, para toda a multiplicidade da natureza humana. Os sentimentos raras vezes são unívocos, sempre se fazem acompanhar de outras ressonâncias, por vezes até dos seus contrários. Quando, por exemplo, a bailarina-atriz

Acima, Pina Bausch (centro) com o elenco da Tanztheater Wuppertal, na Alemanha: mais do que a bela aparência, a companhia sob o seu comando levou para a dança as questões existenciais

controla em tom ríspido os ingressos dos espectadores e assegura a cada um deles que ninguém na sua família, ninguém mesmo, quer lidar com poemas, então essa cena cômica também faz referência, naturalmente, ao que está em jogo no teatro-dança: a pura linguagem da poesia.

Exatamente como na poesia, as coisas mais inusitadas encontram-se no teatro-dança de Pina Bausch da maneira mais óbvia e surpreendente. O estado de espírito pode mudar a qualquer momento. Mesmo o maior sofrimento pode reverter-se instantaneamente, dando espaço para uma alegria serena e sem tensões. E, como na poesia, tudo é sugerido ou embalado em movimentos simbólicos, formulados com a força pura da metáfora que não carece de nenhuma interpretação. Os calafrios do horror, o sentimento de abandono da tristeza, a reação eruptiva contra o destino e finalmente a reconciliação com um mundo desconexo — tudo isso se inscreve com energia irrefreada nos espaços fantásticos da dança. Quem olha não apenas compreende, mas vive, sofre, nutre esperanças e se angustia, por empatia, com os bailarinos. O espectador se vê incluído em uma experiência concentrada ao máximo, que o sacode e emociona. Pina Bausch investiga os sentimentos até as suas profundezas, permitindo que eles se articulem diretamente com o corpo. Ao mesmo tempo, arrasta de um só golpe o espectador para uma sucessão de banhos frios e quentes, mantendo-o estendido entre o sofrimento da criatura indefesa, o pânico e a nostalgia de estar, ao menos uma vez, consigo mesmo e em união com o mundo.

Incansável, Pina Bausch envia os viajantes do seu teatro-dança para renovadas excursões a mundos remotos e estranhos, nos quais eles precisam provar a sua capacidade. Nesse percurso, penetram em paisagens abandonadas, fascinantemente belas ou desertas, como um campo coberto por cravos, um deserto aquático, uma floresta de cactos, uma estepe barrenta, sem cobertura vegetal, rudemente dominada pelos elementos da natureza. Pina Bausch sempre subtrai de seus personagens — e de seus espectadores — o chão firme de seus hábitos, enviando-os a paragens distantes, nas quais eles se vêem obrigados a encontrar a si mesmos, uma vez que todas as perspectivas foram invertidas. A natureza ocupou o palco, o mundo exterior migrou para o interior. Do mesmo modo e inversamente, os agentes dessa experiência precisam dizer quem são e exibir os seus aspectos mais recônditos. Uma comoção os impele até a beira de um abismo. Deparam-se com a alternativa radical — ou o desaparecimento ou a sobrevivência.

Nisto reside o fascínio do Tanztheater Wuppertal: ele não só libertou a dança de sua prisão na bela aparência, como também a estimulou a pôr o dedo nos problemas existenciais. Em suas expedições descalças, o Tanztheater transporta os viajantes para regiões desconhecidas e fantásticas, que amedrontam e enfeitiçam ao mesmo tempo. Arrancados dos rituais familiares do cotidiano, reagimos, ficamos sensíveis diante de pequenas nuances e de estados de alma cambiantes. Vemos e ouvimos, cheiramos e degustamos, apalpamos um mundo não familiar como somente as crianças o experimentam. Com isso, as impressões tornam-se mais fortes e seus efeitos perduram durante um tempo maior. Nesse país novo, os bailarinos-atores entram com charme despreocupado e — apesar do confronto — com muita vulnerabilidade.

Ao lado, cena de *Nelken* (*Cravos*), de Pina Bausch (acima), durante apresentação no Festival de Edimburgo em 1995. Na cenografia, milhares de flores espalhadas pelo palco, numa simbologia que também aparece em *O Limpador de Vidraças*

FOTOS WALTER VOGEL / STEWART FERGUSON/CAMERA PRESS

ILUSTRAÇÃO ROLF BORZIK EXTRAÍDA DO LIVRO *PINA* / FOTO WALTER VOGEL

DANÇA

Abaixo, os crocodilos de *A Lenda da Virgindade* e (ao lado) em um croqui

Há muito tempo descobriu-se que esse teatro de imagens produz efeitos mais duradouros e é compreendido além de todas as fronteiras. Ele toca em algo que está contido germinalmente em cada pessoa e insiste em ser realizado. Uma dramaturgia de desejos não satisfeitos rege o espetáculo e se serve da maior abertura imaginável. As peças de Pina Bausch se parecem com uma experimentação sempre incansável da felicidade. Num vaivém bem calculado, buscam os pontos de fratura nos quais a imaginação do público pode ingressar para preenchê-los com reminiscências próprias, sonhos e desejos. Elas proporcionam a liberdade que permite o recurso à biografia própria: tanto a dos bailarinos e atores quanto a dos espectadores.

Na colagem aberta de fragmentos cênicos, ninguém é levado pela coleira de um fio condutor da ação, nenhuma interpretação conclusiva e definitiva do mundo é afirmada. O mundo é percebido fragmentariamente; as interpretações são selecionadas, formuladas em termos exagerados e condensados, para logo mais deixar escapar toda a pressão excessiva e entregar-se a uma alegria serena e descontraída. Tudo pode tornar-se importante e ser transformado em dança. As hierarquias de valores e significações estão abolidas. Estamos diante de um teatro agradavelmente isento de moral e ideologias — que não se considera mais inteligente, mas insiste incondicionalmente em uma humanidade disposta e capaz de levar a sério cada um. Sem sucumbir a ilusões, esse teatro cobra um direito humano: o direito ao respeito recíproco e ao amor.

Pina Bausch encontrou para isso uma linguagem que é compreendida além de todas as culturas. Trata-se da linguagem de uma felicidade perdida, que se faz sentir justa-

Acima, Pina em foto recente e, abaixo, instruindo seu elenco. "Sou uma otimista, porém com realismo", diz a coreógrafa que em suas peças restabelece a confiança na vida justamente com a união entre o belo e o terrível

mente na sensação da carência e do terror que podemos pressentir nos silenciosos momentos de imersão em nós mesmos. Dela nos falam, por exemplo, os animais que aparecem sempre de novo no palco do Tanztheater. Eles são como uma medida muda da azáfama das pessoas, agitadas e por vezes histéricas. O hipopótamo em *Árias* e os crocodilos na *Lenda da Virgindade* são sempre testemunhos silenciosos de uma busca humana ora desesperada, ora feliz. Mas, à diferença das pessoas no palco (e na platéia), eles simplesmente estão lá. Não têm perguntas e, portanto, não têm preocupações. Pode ser que a natureza desperte o ser humano para a consciência de si mesmo. Mas o preço disso é a expulsão do paraíso, a perda de toda e qualquer sensação de abrigo que outrora permitiu ao homem dissolver-se integralmente no mundo. Desde que ele abandonou a sua pátria herdada, a sua origem na natureza, está acorrentado pelo bem e pelo mal, com a sensação de que precisa recriar a felicidade de integrar-se ao mundo.

O Tanztheater sabe disso, e parece que as tentativas raivosas, as erupções histéricas ou as lutas mudas e encarniçadas que cada personagem estabelece consigo mesmo apontam sempre nesta direção: quando a raiva se consome, quando o desespero se desvanece, a tranqüilidade e a serenidade retornam. Finalmente podemos estar sem perguntas – e sem resíduos – no mundo.

Para o ataque, bem como para a reflexão e a união, a dança é um meio eloqüente. Ela permite vivenciar a necessidade fisicamente, na flor da pele. Mas isso ocorre apenas se a dança não se exibe vaidosamente, se não quer demonstrar ao seu público o que ela mesma não pode fazer: um mero domínio virtuosístico do corpo. Inspirada nesse fundamento, Pina Bausch fez, mais uma vez, renascer a dança, com insubornável honestidade.

Nas suas peças, as pessoas persistem em permanecer diante de uma fronteira capaz de lhes permitir o ingresso num país de felicidade. Elas assaltam essa fronteira com insistência, para que ela se desfaça e abra caminho em direção à liberdade. Isso não ocorre voluntariamente, mas por exigência de uma necessidade existencial. A situação é precária, e em cada peça as pessoas praticam atos arriscados, como se quisessem dizer: só sobrevive aquele que suporta o pânico, a solidão extremada. Só vigora a alegria que se ergue das profundezas do luto. Isso significa que o sofrimento diante do mundo desarticulado é um exercício que, em última instância, conduz ao fortalecimento e à liberdade sem máscaras.

Portanto, o fundo de luto do qual emergem as peças de Pina Bausch não é, como muitos pensam, o beco sem saída da falta de esperança. Ele fala de uma vulnerabilidade que quer ser suportada até o fim, que não esmorece até a conquista da felicidade de sentir-se inteiramente consigo mesmo. Para atingir esse fim, os personagens do Tanztheater Wuppertal lançam toda a sua energia na luta. Eles sabem entregar-se integralmente, sem reservas. Mas isso também os conduz automaticamente, sem nenhum milagre, para fora do desconforto. No fim da peça, surge algo que parece gerado pela força da sabedoria dos velhos contos de fadas, nos quais as coisas mais terríveis e mais belas se unem com a maior facilidade. Enfim, restabelece-se a confiança de que a vida nos sustenta. Afinal, é Pina Bausch quem afirma: "Sou uma otimista, porém com realismo". ■

Tradução: Peter Naumann

Onde Quando

***Masurca Fogo*, de Pina Bausch, com o Tanztheater Wuppertal. De 14 a 17 de dezembro (quinta a sábado, às 21h; domingo, às 18h): Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, tel. 0800-558191). R$ 20 a R$ 120. Duração: 2h30, com intervalo. Censura: 14 anos. Encontro com Pina Bausch, com tradução simultânea. Dia 17, às 15h, nos jardins do Instituto Goethe (rua Lisboa, 974, São Paulo, tel. 0++/11/ 3088-4288). Grátis**

FOTOS WALTER VOGEL

Eis a questão de Hamlet

Três montagens européias do clássico de Shakespeare suscitam a discussão sobre o verdadeiro poder do teatro

Por Fernando Kinas

Três grandes produções de *Hamlet* estão neste mês em cartaz na Europa: Peter Brook, Peter Zadek e o Royal National Theatre apresentam suas visões do clássico de Shakespeare. Não se monta *Hamlet* impunemente. Quando Peter Brook resolve abordar pela quarta vez o texto, quando Peter Zadek decide voltar à essa peça passadas duas décadas da sua primeira montagem ou quando o Royal National Theatre de Londres conta mais uma vez a história do príncipe da Dinamarca, não se trata absolutamente de acontecimentos casuais. Ou pelo menos esse não deveria ser o caso.

São três grandes montagens, uma francesa (mas falada em inglês), uma alemã e uma inglesa, as duas primeiras programadas no Festival de Outono de Paris. Brook e Zadek são daqueles diretores que fazem parte de uma exclusivíssima lista. Têm trajetórias diferentes, embora ambos tenham começado suas carreiras em Londres no meio deste século (Zadek nasceu na Alemanha em 1926, viveu entre 1933 e 1958 na Inglaterra, voltando à Alemanha dirigiu grandes teatros estatais), mas com uma importante convergência: verdadeiras ambições artísticas, que resultaram quase sempre em espetáculos de grande beleza e acuidade. A história do Royal National Theatre é de outra natureza. Nunca houve unanimidade quanto à qualidade das suas montagens, mas as críticas recentes têm sido ainda mais ferozes pela mediocridade de peças como *Romeu e Julieta*, dirigida por Tim Supple, e pela insuficiência artística do seu diretor-geral, Trevor Nunn. O National tem se esforçado, com o passar dos anos, em construir uma reputação baseada na habilidade técnica dos seus artistas/artesãos e na preservação respeitosa da grande dramaturgia internacional (peças de Tchekhov, Ibsen, Miller e Shakespeare fazem parte da atual temporada). "Um teatro para toda a nação", como reivindica seu diretor, impede, como se pode imaginar, liberdades no tratamento dos textos ou ousadias de encenação. É um teatro de ilustração, com vocação museológica. Diferente do desastre de *Romeu e Julieta*, o problema do *Hamlet* dirigido por John Caird não é a insipidez generalizada e lambanças escolares, a dificuldade — comum a muitos outros espetáculos, não apenas do National ou da Royal Shakespeare Company, mas também do Almeida e do Royal Court — está em responder à seguinte questão: qual o sentido da montagem?

Quando Peter Brook utilizou fragmentos de *Hamlet* em *Qui Est là?* (1993), o espetáculo tinha um sabor de

ILUSTRAÇÃO MARCELO MARTINS

O príncipe e uma das cenas mais famosas da história do palco: a peça é tanto um espelho em que se podem enxergar problemas da nossa época quanto a esponja capaz de absorver inquietações muito diferentes daquelas que animaram o autor no período elisabetano

prestação de contas. Parecia, então, improvável que alguns anos depois Brook resolvesse explorar de novo o texto. Se assim foi, é certamente porque ele tem algo a dizer ou a descobrir. É aí que interessa chegar. Por meio desses enormes esforços teatrais, é possível refletir sobre duas necessidades: a necessidade que muitos ainda vêem, ou acreditam ver, na existência mesma do teatro, e a necessidade de montar o mais importante texto da dramaturgia ocidental. Daí vem a idéia de que não se pode montar *Hamlet* impunemente. Não porque eventuais cobranças sejam feitas (pela crítica, público ou patrocinadores), ou porque os artistas talvez se consumam em digressões metafísicas sem fim sobre o sentido do que estão fazendo, mas porque a negligência de vontades e objetivos claros em obras como *Hamlet* salta imediatamente aos olhos. Dizer pouco, ou torto, com Schiller ou Strindberg não chega a ser um pecado capital, pode até passar despercebido, mas com *Hamlet* a sirene apita. Além de algumas das frases mais conhecidas de todo o repertório dramático ("Há algo de podre no reino da Dinamarca", "Ser ou não ser, eis a questão", "Palavras, palavras, palavras", "O resto é silêncio"), o texto que Shakespeare escreveu há quatro séculos continua incomodando, no melhor dos sentidos, como um fantasma no porão ou um cadáver no armário. As metáforas talvez não sejam as mais apropriadas, mas ambos — o fantasma do rei *Hamlet* e o cadáver de Polônio — são também imagens fortes dessa peça. Segundo Brook, "*Hamlet* é inesgotável, sem limites. Cada década nos oferece uma nova análise, uma nova concepção, entretanto *Hamlet* continua sendo um mistério, fascinante... Nós podemos sempre redescobrir essa peça, fazê-la reviver, partir de novo em busca da sua verdade". E Zadek afirma sobre sua montagem: "O papel de diretor é de trazer os textos para nossa época e para a nossa vida. Isso não tem nada a ver com qualquer espécie de atualização". Em 1990, ele afirmava: "Eu sonho com um teatro que dê coragem. É um teatro para pessoas com fome, ávidas, para quem o teatro não é uma sobremesa refinada, mas uma refeição necessária".

Abaixo, a montagem dirigida por John Caird no Royal National Theatre, de vocação museológica: tem sentido?

FOTO CATHERINE ASHMORE/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Hamlet, adaptação e direção de Peter Brook. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris: 28 de novembro a 12 de janeiro de 2001. *Hamlet*, direção de Peter Zadek. MC93 Bobigny (periferia de Paris): 15 a 17 de dezembro. *Hamlet*, direção de John Caird. Stadsteatern, Estocolmo: 5 a 9 de dezembro; Royal National Theatre, Londres: 19 a 21 de dezembro

Hamlet é justamente um alimento valioso, com diferentes sabores. Jan Kott, por exemplo, vê a peça como uma crônica histórica, um romance policial ou um drama filosófico. Na verdade, *Hamlet* é tudo isso ao mesmo tempo. O que é um dos motivos para sua impressionante longevidade. Nele estão, sem exageros, a questão política — em especial a luta pelo poder —, o debate moral, a reflexão metafísica sobre o sentido da vida, uma história de amor (ou duas, uma delas potencialmente incestuosa), a oposição entre história e destino trágico, a transição de dois mundos (o medieval e o renascentista), um drama familiar, uma discussão sobre o teatro. E a lista poderia continuar, já que *Hamlet*, como diz Kott, é tanto um espelho em que nós podemos enxergar problemas da nossa época quanto uma esponja capaz de absorver inquietações muito diferentes daquelas que animaram Shakespeare no período elisabetano. Por isso *Hamlet* é montado em todo o lugar, em todos os tempos e das mais diversas formas. Ora como panfleto revolucionário, ora como drama psicológico ou como uma farsa absurda. Se o teatro ainda pode fazer algum sentido na vida das pessoas, *Hamlet* é um instrumento precioso no exercício infindável e renovável de decifração desse sentido. Mas, para que isso aconteça, são necessárias algumas idéias claras, ainda que inconclusas ou parciais. E mais: é preciso ter desejos, apetite.

O diretor argentino Ricardo Bartís apresentou em outubro, no mesmo Festival de Outono, *El Pecado que no se Puede Nombrar*, baseado em dois romances de Roberto Arlt. Esse pecado que não se pode nomear é a perda da capacidade de sonhar. Ou, se quisermos uma tradução mais contemporânea, a ausência de projetos utópicos coletivos, e as conseqüências que a acompanham. Essa reflexão, que leva em conta um certo desencantamento associado a uma atitude egocêntrica ou francamente cínica, explica em boa parte a frouxidão de certos espetáculos. Frouxidão que parece ainda mais gritante quando o material de base desses espetáculos é tão vital como o *Hamlet*. Então a sirene apita. Há realmente algo de podre no reino da Dinamarca ou, pelo menos, algo que não se agüenta nas próprias pernas. Não é à toa que Brook e Zadek tenham feito as afirmações aqui citadas. A empreitada de montar *Hamlet* é tão difícil — e prazerosa — porque cheia de possibilidades. E se aventurar nesse caminho tão marcado sem provocar um diálogo com nosso tempo, ou sem pesquisar algumas verdades subterrâneas, é mais do que um desperdício: é uma abdicação imperdoável dos poderes do teatro. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

O Fascínio do Príncipe da Dinamarca

A peça tem um lugar central na obra de Shakespeare. Por Barbara Heliodora

Se a carreira de William Shakespeare começou por volta de 1590 e virtualmente terminou em 1611, *Hamlet* ocupa exatamente o ponto central de sua obra, datando de 1601 e marcando o início do período trágico do poeta. Logo entre suas primeiras obras, é verdade, Shakespeare escreveu *Titus Andronicus*, cheia de som e fúria sem significar muita coisa; ele estava tentando imitar Sêneca, mas, ainda com menos de 30 anos e com não mais do que dois de residência em Londres, faltava ao jovem William a experiência de vida para criar um verdadeiro universo trágico. Alguns anos depois, ele alcança extraordinário sucesso com *Romeu e Julieta*, ao enveredar, essa única vez, pela forma da tragédia lírica, que não será seu caminho.

Grosso modo, podemos dizer que, dominados os segredos da dramaturgia com uma imensa variedade de gêneros experimentados logo que começou a escrever, Shakespeare atinge seus pontos mais altos primeiro nas comédias, em que investiga comportamentos interpessoais. A seguir, com o magistral quinteto de obras políticas escritas entre 1595 e 1599 (*Ricardo 2º*, *Henrique 4º* — partes 1 e 2 —, *Henrique 5º* e *Júlio César*), ele demonstra que já dominou o mundo das relações do indivíduo com o Estado. E só depois disso, então, é que ele está pronto para enfrentar a mais difícil das formas dramáticas, a tragédia, começando com *Hamlet*, a mais longa que escreveu. Mesmo sendo imediatamente seguido por *Macbeth*, *Othello* e *Rei Lear*, cada uma delas uma obra-prima, de algum modo é *Hamlet* que acaba merecendo a preferência da maioria dos leitores.

Como descobrir as razões desse favoritismo? A principal, parece, seria uma instintiva identificação com a situação em que conhecemos o príncipe da Dinamarca: a ele é imposta pelo pai uma tarefa que é obrigado a cumprir, do mesmo modo que nós recebemos nossas vidas sem a pedirmos e nos vemos obrigados a levá-la adiante como pudermos... Mas há outras, muitas outras, menos subjetivas: a obra é escrita em uma linguagem surpreendentemente simples e direta (talvez por ter sido escrita logo depois de *Júlio César*, em que Shakespeare procurou evocar a simples nobreza da oratória romana), e uma vasta reflexão sobre a vida humana é posta em cima de uma trama tão cheia de incidentes quanto um romance policial de grande categoria. A prosa e o verso se alternam, não por arbitrariedade, mas como parte crucial da criação dramatúrgica; a variedade de emoções é infinda; contra todos os preceitos clássicos, Shakespeare dá fôlego ao leitor/espectador com periódico alívio irônico ou cômico; e, não sendo prisioneiro do limitador realismo, o poeta faz uso magistral do monólogo para que nós possamos acompanhar o desenvolvimento interior do protagonista.

A versão de Zadek: "É um teatro para pessoas com fome, para quem o teatro não é uma sobremesa refinada, mas uma refeição necessária"

Tendo aos 30 anos seu universo destroçado com a morte do pai, a perda da coroa e o casamento da mãe, um mês depois, com o assassino do primeiro marido, *Hamlet* tem de enfrentar o mal que existe no mundo à sua volta: tudo o que acreditava é destruído, e a tragédia fala de sua desconstrução e reconstrução, pelo menos até o ponto de poder compreender, no último ato, que "o estar pronto é tudo" e enfrentar o que havia de podre no reino da Dinamarca, já tendo examinado com inteligência e sofrimento os valores em jogo entre o ser e o não-ser.

O renascimento do teatro nos anos 70

Livro apresenta os grupos que se destacaram após a dissolução das companhias da década de 60, como o Arena e o Oficina

Acima, o livro *Grupos Teatrais – Anos 70*, **de Silvia Femandes**

Depois da dissolução das companhias da década de 60 no Brasil, como o Teatro de Arena e o Oficina, os espetáculos deixaram a pesquisa e a experimentação para entrar no campo seguro da repetição dos métodos já testados. As novidades reapareceram somente em meados dos anos 70, com as produções organizadas por meio de cooperativas. Foi quando surgiram grupos sem uma divisão rígida entre as funções artísticas envolvidas em uma montagem e o processo retomou o velho fôlego. Entre as equipes de destaque, estavam Asdrúbal Trouxe o Trombone, Teatro do Ornitorrinco, Pod Minoga, Ventoforte e Mambembe. A tese é defendida em *Grupos Teatrais – Anos 70*, de Sílvia Fernandes (268 págs., Editora da Unicamp, R$ 29), que situa a importância desse período para a história do teatro brasileiro. O livro surgiu da dissertação de mestrado que Sílvia defendeu na Escola de Comunicações e Artes da USP, depois de trabalhar por 13 anos como pesquisadora do Centro Cultural São Paulo, no antigo Idart. Do contato com um extenso acervo de registros, ela pôde traçar um panorama bastante completo das peças encenadas na época.

De acordo com a autora, uma análise mais cuidadosa do teatro que se fazia no período pode ajudar na compreensão do que se produz atualmente. Depois de uma fase centrada no trabalho do diretor, com a ênfase em nomes como Gerald Thomas e Antunes Filho, os anos 90 seriam a combinação das tendências que marcaram as duas décadas anteriores: "Os espetáculos não são mais essencialmente autorais, mas também não impera o sentido de coletividade da década de 70. Aos grupos mistura-se hoje a figura de profissionais que, de certa forma, coordenam os projetos". Como exemplo, ela cita a Companhia do Latão, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, e o Teatro da Vertigem, de Antônio Araújo. – GISELE KATO

A maturidade de Baryshnikov

Bailarino mostra em *PastForward* que, com mais de 50 anos, mantém a excelência sem as habilidades acrobáticas

Aos 52 anos, o bailarino Mikhail Baryshnikov continua mantendo sua carreira em evolução. Neste mês, ele e seu grupo – o White Oak Dance Project, fundado em 1990 – apresentam em Paris, na programação do Festival de Outono, o espetáculo *PastForward*. Depois de absorver tudo o que o repertório clássico poderia lhe proporcionar, Baryshnikov se atualizou e, sem temor ou preconceito, passou a interpretar – com igual brilhantismo – as obras de autores contemporâneos. Com isso, preservou sua longevidade nos palcos. Sem insistir no padrão clássico, que exige corpos com aparência eternamente jovem, além de habilidades acrobáticas, ele soube se adequar a novas linguagens e, desse modo, explorar o esplendor da maturidade.

Hoje um intérprete realmente completo, Baryshnikov vem cultivando um repertório precioso. *PastForward* é um exemplo. Junto com os excelentes bailarinos do White Oak, ele revive obras que deram início, nos anos 60, ao movimento pós-moderno em Nova York. Entre outros, há nomes como Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer e David Gordon, que assinam coreografias que, reunidas, constituem um verdadeiro acontecimento artístico. *PastForward* estará em cartaz no Teatro Bobigny de Paris, de 6 a 10 de dezembro. Telefone: 00++/33/0/1/42607260. Informações sobre o Festival de Outono na Internet: www.festival-automne.com. – ANA FRANCISCA PONZIO

Ao lado, o bailarino: longe do padrão clássico

FOTOS DIVULGAÇÃO

DILEMAS OPERÍSTICOS

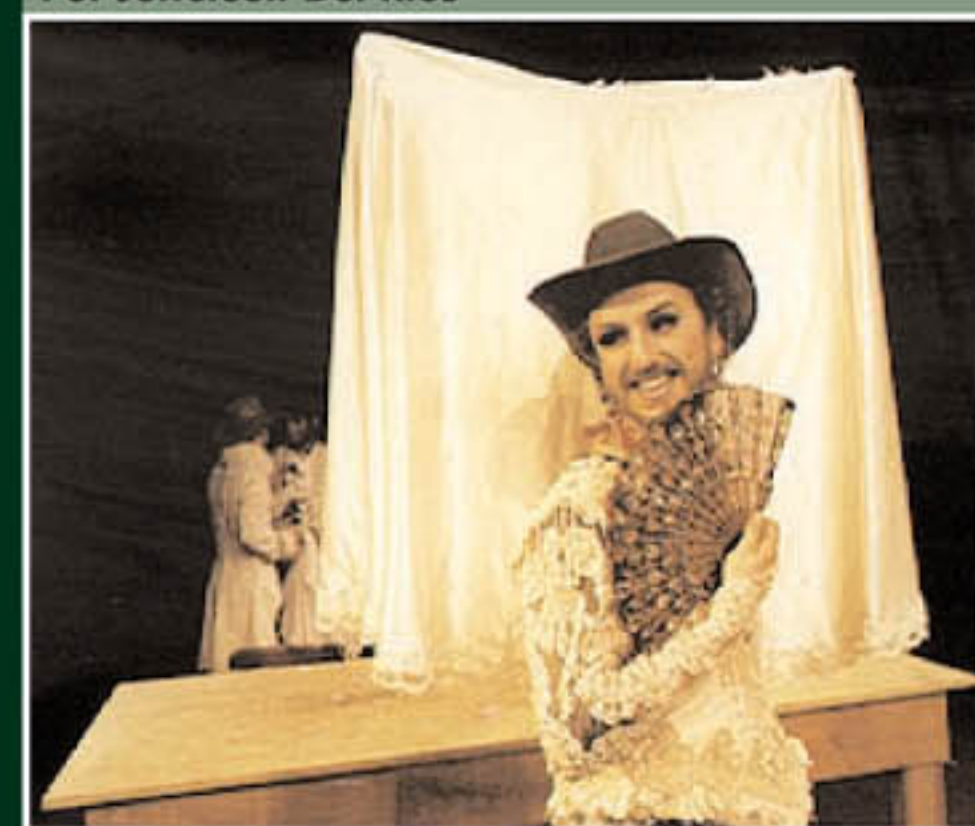
Sem resolver o problema do equilíbrio entre a parábola social e a comédia musical, montagem de *Ópera do Malandro* por Gabriel Villela estabelece um bom padrão estético

Por Jefferson Del Rios

Quando Chico Buarque de Holanda se propôs a escrever *Ópera do Malandro*, fez um cuidadoso estudo da *Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, que lhe serviu de referência, e ainda da sua antecessora, *A Ópera dos Mendigos*, de 1728, do inglês John Gay (que Brecht já usara, em assumida apropriação temática). Todas elas usam politicamente o submundo de grandes cidades como reflexo e contraponto ao ambiente de dissolução social e política de suas épocas. Brecht, em 1928, situou a ação na Londres do século 19, com o objetivo de criticar uma Alemanha onde uma situação caótica em todos os sentidos abriria caminho ao nazismo. Chico situou o enredo nos anos 40, quase no fim do regime Vargas, o chamado Estado Novo (1937-1945), para estabelecer alusões ao Brasil autoritário e tecnocrático dos militares.

A encenação carioca de 1978, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, anunciava-se em termos válidos para o atual espetáculo paulista de Gabriel Villela: "Essa é a *Ópera*. Não possui heróis nem heroínas. É a nossa vida a partir da lata de lixo". Estamos diante do artista Chico Buarque em sua veia mais política, no texto e nas músicas, o que não exclui momentos semelhantes a árias de intenso romantismo. A trama, repleta de situações que se cruzam ou se complementam, refere-se, em resumo, ao confronto entre Duran, dono de um bordel no Rio de Janeiro, e Max Overseas, malandro da esfera dos crimes de quadrilha, sobretudo o contrabando. O casamento-surpresa da filha de Duran com Max é o estopim do conflito.

Há problemas artísticos não resolvidos em todas essas *Óperas*. De início, a dificuldade de um teatro engajado atingir o ponto satisfatório entre a política e a diversão (como Brecht pregava). O dramaturgo alemão usava uma série de recursos lingüísticos (dialetos e gírias junto com linguagem culta) que no seu grupo teatral funcionava. Mas nem sempre o farsesco, a parábola social e a comédia musical agressiva equilibram-se harmoniosamente. Outra dificuldade está em se ter um espetáculo contundente, mas ágil. Foi o que se viu com algumas das quatro montagens brasileiras da *Ópera de Três Vinténs* (a primeira, na Bahia, em 1960). E esses dilemas persistem na *Ópera do Malandro*. A primeira versão, no Rio, fiel ao espírito das longas óperas tradicionais, previa quatro horas de duração, reduzida para três. O espetáculo atual, contado o intervalo, tem a mesma extensão. O diretor Gabriel Villela e a excelente Companhia Estável de Repertório poderiam talvez ter considerado abreviações e até cortes avalizados pelo próprio Chico Buarque (que em teatro gosta de trabalhar em equipe). A concisão faria bem ao texto, enfatizando as linhas fortes e não todas as peripécias "operísticas" que o atravancam. Como dramaturgo, Chico tem idéias brilhantes, e seu teatro terá muito a ganhar com sua maravilhosa capacidade de síntese poética de compositor. A ousadia de Villela resultaria melhor se enfrentasse os desafios da dramaturgia em vez de tentar uma metáfora cultural ao associar a peça ao universo americano dos caubóis. A ironia com os musicais importados da Broadway não tem eficiência.

E, no entanto, *Ópera do Malandro* é um espetáculo bonito, com malícia, insinuações eróticas transgressivas (como o travesti Geni, popularizado pela música) e impulso crítico. Parece contraditório, mas não é. Villela e seu grupo (difícil, se não injusto, detalhar só alguns desempenhos) estabeleceram um padrão estético que certamente será afinado nas anunciadas montagens que farão das outras peças de Chico Buarque: *Gota d'Água* e *Calabar*.

Acima, Sérgio Rufino como Geni

Ópera do Malandro, de Chico Buarque de Holanda. Direção de Gabriel Villela, com a Companhia Estável de Repertório do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). Até dia 17. De quinta a sábado, às 21h; domingo, às 20h. Ingressos: de R$ 10 a R$ 25

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Tio Vânia**, de Anton Tchekhov. Direção de **Celso Frateschi** (*foto*). Com o Núcleo de Teatro do Projeto Ágora.	Imobilismo e desejo de mudança na Rússia da pré-revolução de 1917 refletidos em microcosmo familiar com perfeitos exemplares de arrivistas e sonhadores frustrados. O tempo em um meio rural onde todos aguardam algum acontecimento que altere suas vidas.	Teatro Ágora (rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-0290).	Até o dia 17. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 15.	Tchekhov é sempre genial, e o diretor Frateschi esteve muito bem, como ator, em duas peças do dramaturgo: *Da Gaivota*, com Fernanda Montenegro, e *As Três Irmãs*, com Cláudia Abreu e Maria Padilha.	Na séria pesquisa de linguagem cênica do Projeto Ágora, iniciativa de Roberto Lage e Frateschi, professores e encenadores que criaram cursos de formação teatral.	A Casa das Rosas promove as *Segundas-Rosas-Feiras*, com o objetivo de aproximar artes plásticas, teatro, dança e música. São feitas boas leituras dramáticas na galeria (avenida Paulista, 37). Todas as 2as, às 20h.
	O Jardim das Cerejeiras, de Tchekhov. Direção de Elcio Nogueira. Com **Tônia Carrero, Beth Goulart** (*foto*), Renato Borghi, Iara Jamra, Ana Kutner, Dirce Migliaccio.	Outra antevisão social e poética do autor russo. O jardim em questão é a metáfora das tensões existentes na sociedade russa no fim do século 19. Gente arruinada economicamente assiste ao fim do cerejal, símbolo de um passado aristocrático. Na nova ordem que se aproxima, não há lugar para sentimentalismos improdutivos.	Teatro Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3135).	De 14/12 a 4/3. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 20 e R$ 30.	Novamente, é Tchekhov em uma de suas obras-primas absolutas com um elenco heterogêneo, o que não é fácil de harmonizar, mas representa uma experiência estética tentadora.	Em como o elenco resume o moderno teatro paulista. Tônia Carrero esteve na Cia. Tônia–Celli–Autran; Borghi, no Oficina; Dirce Migliaccio, no Arena; Beth Goulart é da terceira geração de uma família teatral; e Iara Jamra, dos grupos surgidos nos anos 70.	Na linha de reflexões sobre o teatro, o *Projeto 60 AC/DC*, coordenado por Amir Haddad, promove discussões entre atores e produtores sobre a dramaturgia dos anos 60. Oito textos foram selecionados para leituras dirigidas, todas as 3as feiras, às 21h, no Teatro Glória (rua do Russel, 632, RJ).
	Os 7 Gatinhos, de Nelson Rodrigues. Direção de Vadin Nikitin. Com a Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. Na foto, **Deborah Lobo**.	Um contínuo da Câmara dos Deputados não mede esforços para dar à filha caçula, Silene, um casamento perfeito e garantir a pureza da família. Acontece exatamente o contrário, e de forma perturbadora.	Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3106-2818).	Até o dia 6. 3ª e 4ª, às 21h. R$ 15.	Levadas em conta diferenças de estilo, época e intenções, assistir a Nelson Rodrigues é como assistir a Tchekhov. Eles falam da crise de mundos internos e externos.	Na um tanto enigmática presença cênica de Vadin Nikitin, um nome crescentemente citado na cena paulistana. E na nova fase da iluminadora Cibele Forjaz, que se fez diretora e, agora, é atriz.	Acaba de sair, pela editora 7 Letras e Projeto D, o livro *Nelson, Feminino e Masculino*, de Irã Salomão, novo título na já extensa bibliografia sobre o escritor.
	Metrô, de Maria Cecília Carelli. Direção de Maria Lúcia Pereira. Com **Magali Biff** (*foto*).	Com afeto e humor, o cotidiano da metrópole sob o ponto de vista dos passageiros do metrô.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	Até o dia 17. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 6.	A atriz Magali Biff, consagrada por uma carreira de espetáculos densos, tenta agora uma nova vertente: a da comicidade. Ela interpreta cinco personagens, num exercício de agilidade física e versatilidade.	Na direção do espetáculo, criado para encenações ao ar livre, de preferência nas proximidades de estações de metrô. A encenadora Maria Lúcia Pereira, bastante ligada aos grupos alternativos e experimentais de teatro, quer atrair o cidadão comum, que caminha apressado pelas ruas.	O filme *Sábado*, de Ugo Georgetti, divertido retrato da vida na metrópole com um elenco impecável. Em vídeo.
	Dois Perdidos numa Noite Suja, de Plínio Marcos. Direção de Tanah Corrêa. Com **Alexandre Borges** (*foto*) e José Moreira.	Dois rapazes, que sobrevivem mal de trabalhos ocasionais, dividem um quarto de pensão numa relação de crescente agressividade. Um deles já está endurecido na luta pela sobrevivência; o segundo ainda é frágil e esperançoso. Ambos estão condenados a um fim violento.	Teatro Casa da Gávea (praça Santos Dumont, 116, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/239-3511).	De 1º/12 a 14/1. 6ª, às 21h e 24h; sáb., às 21h, e dom., às 20h. R$ 20.	É a primeira obra-prima de Plínio Marcos que chegou ao público. Um texto avassalador como o segundo, *Navalha na Carne*, que o consagrou definitivamente. A situação-limite dos personagens está além da crítica social. O artista aqui vai às trevas do coração humano.	Em como Plínio Marcos impõe uma situação dramática fortíssima em poucos minutos. Com frases curtas, duras, ele desenha uma situação que impressiona até o fim.	*Plínio Marcos: Um Grito de Liberdade*, exposição de objetos e fotos sobre o ambiente da infância de Plínio, a paixão pelo futebol e seu lado místico, no Memorial da América Latina, de 11 de dezembro a 20 de janeiro. Haverá também a leitura de textos inéditos ou referentes a ele: *Prisioneiros de uma Canção*, dia 11, às 21h.
	Bartolomeu, que Será que Nele Deu?, de Claudia Schapira, baseado no romance *Bartebly, um Escriturário*, de Herman Melville. Direção de Georgette Fadel. Com **Claudia Schapira** (*foto*), Lavinia Pannunzio, Luaa Gabanini, Paula Picarelli e Roberta Estrela D'Alva.	O isolamento psicológico do ser humano levado ao extremo do suicídio na figura de Bartolomeu, um funcionário sem horizontes que passa a evitar qualquer tipo de convívio social.	Teatro Sesc Belenzinho (avenida Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6096-8143).	Até o dia 17. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	São artistas criativas e audaciosas. Acreditam poder dar um enfoque musical contemporâneo a um autor de estilo muito sério. Risco interessante de acompanhar.	Na forma como o espetáculo incorpora a cultura hip-hop, do break e do rap. Todas as letras das músicas são de Claudia Schapira.	A literatura de Melville desde esse semi-autobiográfico *Bartleby, um Escriturário* à sua obra mais conhecida, *Moby Dick* (e sua versão cinematográfica com Gregory Peck, um clássico de John Huston com uma cena memorável de Orson Welles).
	Juó Bananére – La Divina Increnca. Direção de Zebba Dal Farra e supervisão da atriz **Myrian Muniz** (*foto*). Com o Grupo Mangará.	Baseado nas paródias poéticas, plenas de humor satíricos, de Bananére, personagem criado pelo engenheiro e jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933). São escritos produzidos numa espécie de nova língua ítalo-brasileira que teve grande sucesso na imprensa paulistana dos anos 10 a 30.	Funarte, Sala Guiomar Novaes (alameda Nothman, 1.058, Santa Cecília, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-5177).	Dias 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16 e 17, às 21h. R$ 10.	Bananére é o divertido e comovente personagem da São Paulo dos imigrantes italianos e seus muitos dialetos (no caso, o vêneto).	Em até que ponto esse linguajar – belo na sua imperfeição de brilhantes improvisos – faz lembrar as composições de Adoniran Barbosa (pseudônimo do filho de italianos João Rubinato).	As *Cartas d'abaixo Pigues*, os textos em prosa de Juó Bananére organizados por Benedito Antunes (Editora Unesp). E o livro *Giramundo – O Percurso de uma Atriz* (Hucitec), sobre Myrian Muniz – a mais perfeita tradução em teatro do chamado efusivo temperamento mediterrâneo.
	Pobre Super-Homem, de Brad Fraser. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Marco Antônio Pâmio, Olayr Coan** (*foto*), Rosaly Papadopol, Rachel Ripani e Gustavo Haddad.	Cinco personagens se expõem e se enfrentam em suas enormes dificuldades afetivas: um transexual com Aids, uma colunista de jornal, um pintor e um casal jovem.	Teatro Brasileiro de Comédia, Sala Arte (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até o dia 17. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 12 e R$ 15.	É um texto sinceramente emocional apesar dos eventuais lugares-comuns conceituais ou melodramáticos. Espetáculo bem dirigido e com um elenco excelente.	Em como o dramaturgo quase cai em clichês (o heterossexual masculino é mais um gay adiado, e as personagens femininas, ingênuas e frágeis), mas se recupera ao fechar o enredo sem verdades. O que está em questão é mais o afeto e a auto-estima.	*Para o Resto de Nossas Vidas*, dirigido por Kenneth Branagh: filme com excelente interpretação de Stephen Fry. Em vídeo. Para se aprofundar no tema, estudos sobre a transexualidade, situação humana mais complexa do que geralmente se define como homossexualismo, travestismo, etc.
	Esperando Beckett. Direção de Gerald Thomas. Com **Marília Gabriela** (*foto*) e a Companhia Ópera Seca.	Compilação, em monólogos, de um conjunto de aforismos. A reunião de pequenos textos foi chamada de *Fizzles* (*Apelos*, na tradução de Thomas) pelo autor.	Teatro Sesc Copacabana (rua Domingos Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/547-0156/548-1088).	Até o dia 11. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Beckett é dos maiores dramaturgos do século. Ver anunciado texto inédito seu já é um acontecimento.	No desempenho de Marília Gabriela, que estréia no palco.	Debates com especialistas, vídeos com os maiores intérpretes do autor, ciclo de leituras das peças e workshops que acompanham a montagem.
DANÇA	**Codornas em Pétalas de Rosas**, com a Cia. 2 do Balé da Cidade de São Paulo. Concepção de Lilia Shaw e direção coreográfica de Armando Aurichi. A trilha sonora é de Renato Jimenez.	As várias peças que compõem esta primeira criação coletiva da Cia. 2 têm como fonte comum de inspiração o livro *Como Água para Chocolate*, da escritora mexicana Laura Esquivel.	Teatro Mars (r. João Passalacqua, 80, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3105-9570).	De 8 a 10 e 13 a 17, de 4ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. Grátis.	A Cia. 2 reúne bailarinos excepcionais, que também costumam proporcionar boas surpresas como coreógrafos.	Em como o realismo fantástico pontua as diversas interpretações coreográficas do tema, relacionado às cores, sabores e aromas culinários.	*Como Água para Chocolate* também pode ser "saboreado" em livro (publicado no Brasil pela editora Martins Fontes) e em vídeo, na versão cinematográfica homônima dirigida por Alfonso Arau, com roteiro da própria Laura Esquivel.

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *O JARDIM DAS CEREJEIRAS*: JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / *METRÔ*: JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / *JUÓ BANANÉRE*: VANIA TOLEDO/ACERVO MYRIAN MUNIZ / *POBRE SUPER-HOMEM*: JEFFERSON PANCIERI/DIVULGAÇÃO

Nas ilustrações desta pág. e das págs. seguintes, a mitologia da transgressão segundo a época do autor

O anti-herói da lira

Obra completa de Álvares de Azevedo, o Rimbaud em versão brasileira, recupera um poeta além dos clichês do Romantismo e maior do que se admite. Por Reinaldo Azevedo Ilustrações Rafael Lain

Quando o Rimbaud deles nasceu, o nosso já houvera morrido. Dois anos antes. O deles teve a sorte de ter sobrevivido à própria obra, virado amante de Verlaine – um poeta católico, carola e chato pra chuchu –, traficado armas, tido, enfim, uma vida mais venturosa do que as próprias páginas que deixou. É sua vida que joga luz nas temporadas que passou no inferno, não o contrário. Fechado o balaio dos versos, tivesse ele se tornado, em vez de vagabundo, tecelão, agricultor ou taverneiro, quem sabe seus poemas não se elevassem à condição de emblemas premonitórios. É grande, pois, em qualquer tempo, a tentação de usar a biografia de um autor para justificar-lhe a obra e esta para reescrever-lhe a vida. O nosso Rimbaud, europeizado pela literatura e brasileiro por condição, *malgré lui même*, se chamou Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), cuja obra completa – pela primeira vez com os textos críticos e discursos – é agora reunida pela editora Nova Aguilar. Uma edição há muito reclamada. Álvares é maior do que freqüentemente se admite e não merece ficar enclausurado nos livros didáticos.

Mais do que o poeta, o Álvares de Azevedo crítico da cultura e da literatura é dono de uma espantosa maturidade para a sua tão pouca idade e de um eruditismo espantosamente singular

A lembrança de Rimbaud tem aqui o alcance do mito do adolescente genial, de sentidos sistematicamente desregrados, convertido aos livros, forjado no desconforto existencial de uma vida aburguesada, sem novidade ou brilho, a vislumbrar na arte a ascese, a salvação, e onde acaba por lapidar a desesperança e a melancolia. As eras classicizantes tendem a ressuscitar o pastor virgiliano da Idade do Ouro, como se as artes organizassem a desordem da vida e lhe apontassem um norte. O Romantismo – uma das muitas recaídas no universo barroco dos contrastes, das oposições inconciliáveis, da vida experimentada como queda e perda da inocência – prefere os anjos da desordem e do caos.

Álvares de Azevedo viveu nesse tempo em que jovens bem-postos entravam na vida por meio dos livros e dela saíam para entrar na história. Sua obra, quase sempre, é antecedida por uma mitologia de transgressões e idiossincrasias, ora colhidas de testemunhos, ora hauridas de cartas pessoais deixadas a familiares e amigos. No Brasil, talvez tenha sido o poeta – exceção feita a Castro Alves – que mais encarnou o mito do escritor convertido ele próprio em herói. Leiam-se, por exemplo, os seguintes fragmentos do excelente poema *Idéias Íntimas*: "(...) *Vem tu agora/ Fantástico alemão, poeta ardente/ Que ilumina o clarão das gotas pálidas/ Do nobre Johannisberg. Nos teus romances/ Meu coração deleita-se (...)/ Junto do leito meus poetas dormem/ – o Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron – /Na mesa confundidos. (...)/ Havia uma outra imagem que eu sonhava/ No meu peito na vida e no sepulcro/ Mas ela não o quis... rompeu a tela (...)/ Parece que chorei... Sinto na face/ Uma perdida lágrima rolando.../ Satã leve a tristeza! Olá meu pajem/ Derrama no meu corpo as gotas últimas/ Dessa garrafa negra (...)/ Vem, fogoso cognac! É só contigo/ Que sinto-me viver (...)*".

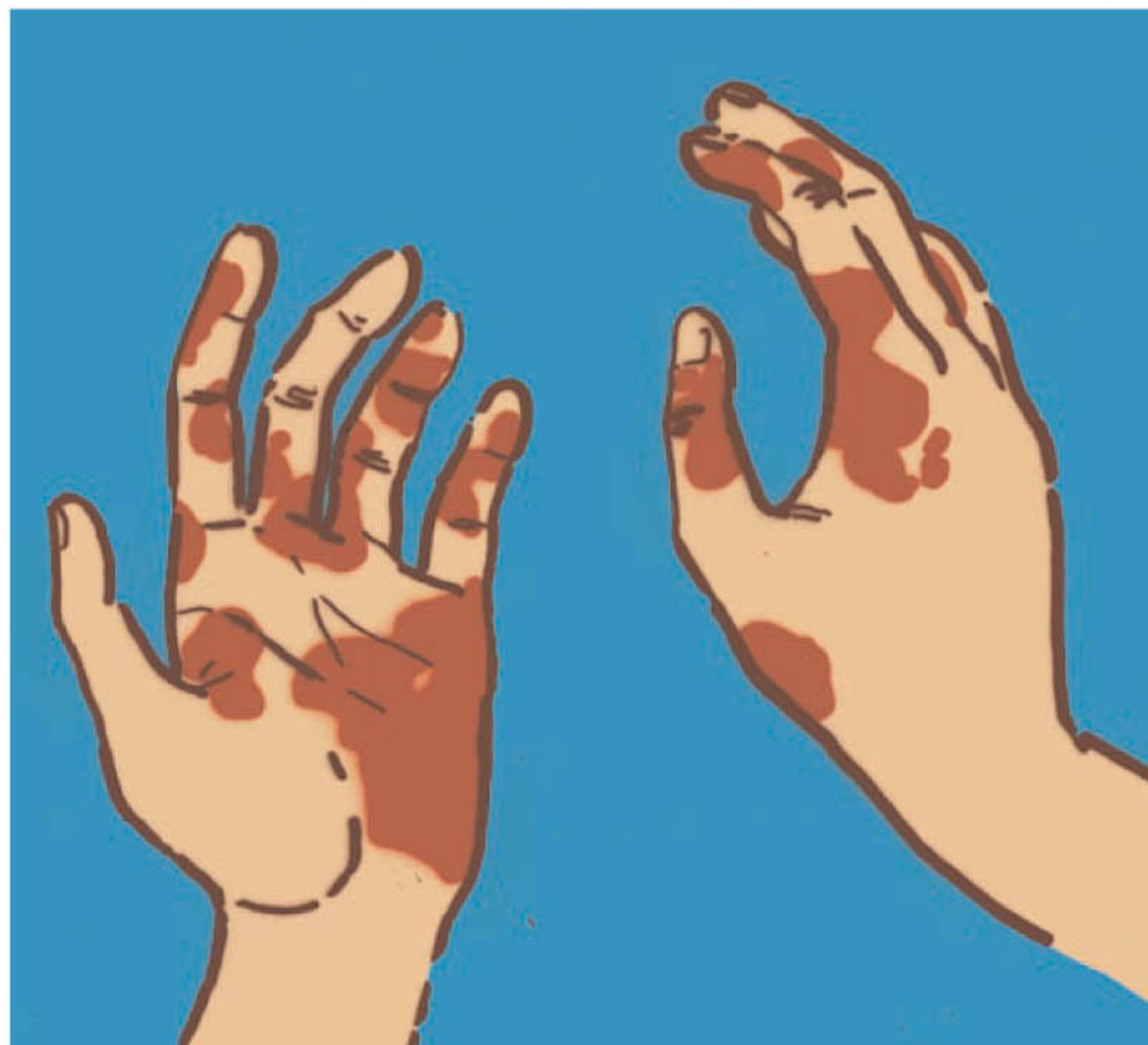
Há resumido nos versos acima todo o credo de uma geração: o "fantástico alemão" é uma referência a Goethe e a seu *Werther*, a novela que retratou a biografia íntima de um rapaz que se apaixona por Carlota, uma campônia alemã de braços fortes, que insistia em ter uma existência fora da imaginação do ser apaixonado. Werther padecia de depressão e melancolia. Por isso dá um tiro nos cornos. A obra teria chegado a provocar uma onda de suicídios na Europa, pela qual Goethe teria sido chamado a responder em juízo: "O sistema de vocês é responsável pela morte de milhares. Por que não podem suportar algumas mortes ao meu Werther?". Ainda que seja tudo mentira, é tudo verdade. Um psiquiatra moderno receitaria Prozac a Werther, aos suicidas e ao próprio Álvares... *Idéias Íntimas* é uma espécie de paleta de cores da obra do autor, em que o tal eu-lírico é colhido, entre livros, a sonhar com a amada impossível, a manipular os signos da morbidez, da doença e de um satanismo *light*, de apelo não mais do que literário.

FOTO ILUSTRAÇÃO ICONOGRAPHIA

A extraordinária e relativamente vasta obra desse garoto, produzida entre os 16 e os 20 anos, não chegou a gerar uma fortuna crítica considerável. Machado de Assis louvava-lhe a "quase" genialidade. O mesmo fez Mário de Andrade (embora tenha contribuído para espalhar a fofoca de sua virgindade – e daí?...). Silvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, rende-se à sua poesia – "maior que a de Baudelaire" – e lhe faz ao menos uma crítica azeda. Antonio Candido, no seu *Formação da Literatura Brasileira*, destina-lhe páginas preciosas. Álvares, morto aos 21 anos, com uma obra inédita, é o quarto nome mais citado pelo autor no índice remissivo. Dada a natureza do estudo, uma prosa histórica, argumentativa, isso demonstra o alcance da obra desse quase adolescente.

Acima, imagem de um escritor sobre quem pesa a falsa identidade entre vida e obra

O ineditismo em vida o fez dono de uma obra desigual – claramente, apenas *Lira dos Vinte Anos* estava concluída para publicação. Brilham com a força de um talento extraordinário as poesias de *Lira...*, os contos de *Noite na Taverna* e o drama inacabado *Macário*, o melhor de tudo na opinião deste escrevinhador. E há poemas sofríveis, como *O Conde Lopo*, *O Poema do Frade* e *O Livro de Fra Gondicário*. Os últimos são exemplos de uma estética tomada de empréstimo, em que um autor escreve segundo a metafísica influente de uma época. Hábil com as palavras, aluno brilhante, tradutor doméstico, já quando jovenzinho, de Byron, Shakespeare, Musset e Shelley, não lhe era difícil mimetizar o espírito de uma era e organizá-lo em versos.

Será entre nós, sob as arcadas da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, o representante máximo do Byronismo. Byron é mais do que uma inspiração; é citação, epígrafe, cópia mesmo. Da transposição direta das impressões do muito vivido autor de *Childe Harald* resulta, na pena de um estudante quase enclausurado, uma poesia artificial e sem brilho. Mas, se o autor inglês era o traje a rigor com que o jovem das Arcadas se apresentava aos seus, este saberá transgredir a regra ao fundir aquele tédio militante e algo agressivo a um lirismo original, de cor local, em que, à algaravia de um desencanto muito profundamente vivido no Velho Continente (além do inglês, o francês Musset, o alemão Goethe...), opõe o seu, de jovem leitor poliglota de um país periférico. Assim, ao incorporar uma fluência da rua, ao recorrer também a um linguajar nada erudito, a obra de Álvares soube ser bem brasileira, embora raramente falasse do Brasil. E é precisamente isso que se tem ignorado em sua obra, lida reiteradamente como reflexo nacional do decadentismo europeu.

É claro que a sua curtíssima vida confere verossimilhança ao equívoco. De saúde frágil, acometido pela tuberculose, sofre uma queda de cavalo em dezembro de 1851, da qual não se recupera. Morre quatro meses depois em decorrência de um tumor na fossa ilíaca, surgido após o acidente. Aos 4 anos, houvera perdido um irmão. Criado no Rio, sente-se um exilado em São Paulo, cidade de que fala muito mal em cartas à mãe. Os elementos para o mito estão dados. O resto se colhe em seus versos. E a mitificação esconde o brilho de uma inteligência superior, que não estava voltada apenas para a produção de versos e o consumo de conhaque. Era um estudante obsessivo e rigoroso. Numa carta datada de 1º de março de 1850, relata a um amigo: "Não tenho passado ocioso estas férias (...) Neste pouco espaço de três meses escrevi um romance de duzentas e tantas páginas; dois poemas, um em cinco e outro em dois cantos; uma análise de Jacques Rolla, de Musset; e uns estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e da poesia em Portugal, bastante volumosos, um fragmento de poema em linguagem muito antiga (...)". Haja fôlego! À euforia, segue-se a depressão de um Álvares com aparente distúrbio bipolar: "A essa minha agitação de espírito, sobrevém-me, às vezes, um marasmo invencível (...)."

O Que e Quando

Obra Completa, **reunião dos textos de Álvares de Azevedo (poesia:** *Lira dos Vinte Anos*, *Poesias Diversas*, *O Poema do Frade*, *O Conde Lopo*; **prosa:** *Macário*, *Noite na Taverna*, *O Livro de Fra Gonticário*; **mais estudos literários e discursos). Editora Nova Aguilar, lançamento neste mês**

Essa quase e falsa identidade entre vida e obra afastou a crítica do melhor Álvares, o da ironia e das polêmicas literárias. Diz-se aqui, sem medo de errar, que algumas passagens do drama inacabado *Macário* e alguns poemas de vertente satírica de *Lira dos Vinte Anos* são das melhores coisas que se fez na literatura brasileira, quer seja pelo texto, ele mesmo – mordaz, irônico, engraçado, despretensioso, fluente, com aquisições da fala popular –, quer pelo que põe em trânsito. Nos debates entre os personagens Macário e Penseroso – aqui, sim, ego e alter ego literários do autor – entrechocam-se visões opostas de mundo. Macário é internacionalista, desaforado, cínico, cético, descrente, demolidor de certezas. Penseroso é nacionalista, crente, amoroso, idealista. Entre ambos, ninguém menos que Satã, o próprio diabo, uma cunha de racionalidade e pragmatismo a contestar dois jovens tocados, cada um à sua maneira, pelo fogo do idealismo. Repare-se nos fragmentos abaixo:

SATÃ (*Diante do corpo desmaiado de Macário*) – "Que loucura! (...) Porque amou, e uma bela mulher o embriagou no seu seio, querer morrer! (*carrega-o nos braços*). Vamos... E como é belo descorado assim! Com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã, eu te amaria, mancebo..." (...).

MACÁRIO (*Para Penseroso*) – Falas em esperanças (...) O mundo está de esperanças desde as primeiras horas da criação... e o que tem havido de novo? Se Deus soubesse do que havia de acontecer, não se cansara em afogar homens na água do dilúvio, nem mandar crucificar, macilenta e ensangüentada, a imagem de seu Cristo divino (...) Músicos – nunca serão Beethoven, nem Mozart. Escritores – todas as suas garatujas não valerão um terceto de Dante. Pintores – nunca farão viver na tela uma carnação de Rubens (...).

PENSEROSO (*Para Macário*) – Alma fervorosa, no orgulho de teu ceticismo, não te suicides na atonia do desespero. A descrença é uma doença terrível, destrói com seu bafo corrosivo o aço mais puro (...) Tu e eu que somos moços, que sentimos o futuro nas aspirações ardentes do peito (...), a nós o lago prateado da existência.

Na obra de Azevedo, o eu-lírico sonha com a amada impossível e manipula os signos da morbidez, da doença e de um satanismo de apelo apenas literário

O debate acima, cuja estrutura, a qualquer tempo, pode ser atualizada com conteúdos novos, está longe de ser raro na obra deixada pelo jovem poeta. Está presente em suas cartas, em escritos esparsos, nos debates de *Noite na Taverna* e num absolutamente brilhante prefácio à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*. Mais do que o poeta, o Álvares de Azevedo crítico da cultura e da literatura é dono de uma espantosa maturidade para a sua tão pouca idade e de uma cultura espantosamente singular. E não se negava a comprar brigas e a participar de confrontos. Em uma delas, pelo que foi censurado por Sílvio Romero, como se lembrou aqui, afirmou o óbvio: "Segundo nosso muito humilde parecer, sem língua à parte, não há literatura à parte". Com isso, atacava a moda da poesia militantemente nacionalista, de corte indianista. Chega mesmo a citar as *Poesias Americanas*, de Gonçalves Dias, como exemplo a não ser seguido. Lembra no texto que não é o tema, mas a língua, que confere a identidade profunda de uma obra.

O nosso Rimbaud foi mais longe do que o deles!

A Caverna, primeiro romance do escritor português depois de receber o Prêmio Nobel de Literatura, ataca as ilusões da sociedade de consumo limitando-se a repetir fórmulas de suas grandes obras anteriores

Por Almir de Freitas

O escritor: imitando a si mesmo

FOTOS KIKO COELHO

FOTO JASINSKI-UNEP-STILL PICTURES/KEYSTONE

Som bras de Saramago

Conta Platão que Sócrates, em conhecido diálogo em favor de sua república de filósofos, disse que poetas e artistas em geral são meros imitadores de um mundo ilusório, feito de sombras, cuja matriz, naturalmente, apenas filósofos conheceriam. *A Caverna*, novo romance de José Saramago, apresenta-se ao público como leitura moderna da alegoria platônica, na qual o ser humano é essencialmente pri-

sioneiro de sua ignorância e, se contrariado, manda o culpado beber cicuta. Mas – com alguma atenção – o livro serve também de exemplo de como um artista, no caso um escritor, pode simplesmente imitar a si mesmo, numa alegoria mais mundana, em que as sombras na parede não são da realidade visível e enganosa, mas da sua própria obra.

Isso não vai se ver em nenhum personagem, mas no próprio Saramago, dono de uma obra sem dúvida extraordinária, ainda que seu humanismo radical traduzido em uma prosa lapidada às vezes pague o preço de escorregar para o panfletário em uma sintaxe prolixa. Se no mais das vezes vale a pena, em *A Caverna* tal custo chega inflacionado ao leitor, diante da constatação de que, mais do que dar seqüência ao seu estilo próprio, Saramago se repete de modo quase esquemático: as técnicas narrativas que caracterizam sua prosa e os traços humanos aos quais habitualmente recorre tornam-se peças encaixadas artificialmente em um discurso político e ideológico.

A trama do romance se desenvolve, literal e metaforicamente, em torno do Centro, edifício gigantesco – misto de shopping center e condomínio de segurança máxima – que traça, como se fosse entidade autônoma, os destinos da cidade, dos miseráveis e do povoado ao seu redor. Em 48 andares acima da terra e dez no subterrâneo, compra-se, trabalha-se, distrai-se e vive-se, com "uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior". Nele, há cartazes que dizem coisas como "TRAGA SEUS AMIGOS DESDE QUE COMPREM". Variante do monstrengo burocrático de *Todos os Nomes*, romance lançado pelo autor em 1997, esse monumento ao consumo tem entre as suas *vítimas* Cipriano, oleiro de terceira geração da família Algor, que terá suas terrinas, bules e pratos artesanais rejeitados pelo Centro. A razão é que a freguesia passou a preferir "louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas", explicam os autômatos funcionários.

Não há mistério nenhum nas alegorias, e tão grande é a simplicidade delas que é inevitável perguntar-se por que, afinal, são elas necessárias. E o romance não fica por aí, outras imagens virão, apontando sempre os contrastes entre os valores de realidades opostas: de um lado, a olaria no campo, a casinha de cachorro, a criação minuciosa de bonecos de barro, a amoreira-preta velando o trabalho ao ar livre; de outro, o arranha-céu, os aquários virtuais como tamagochis, os simulacros bizarros, as estufas de plástico cinzento que cozinham os trabalhadores.

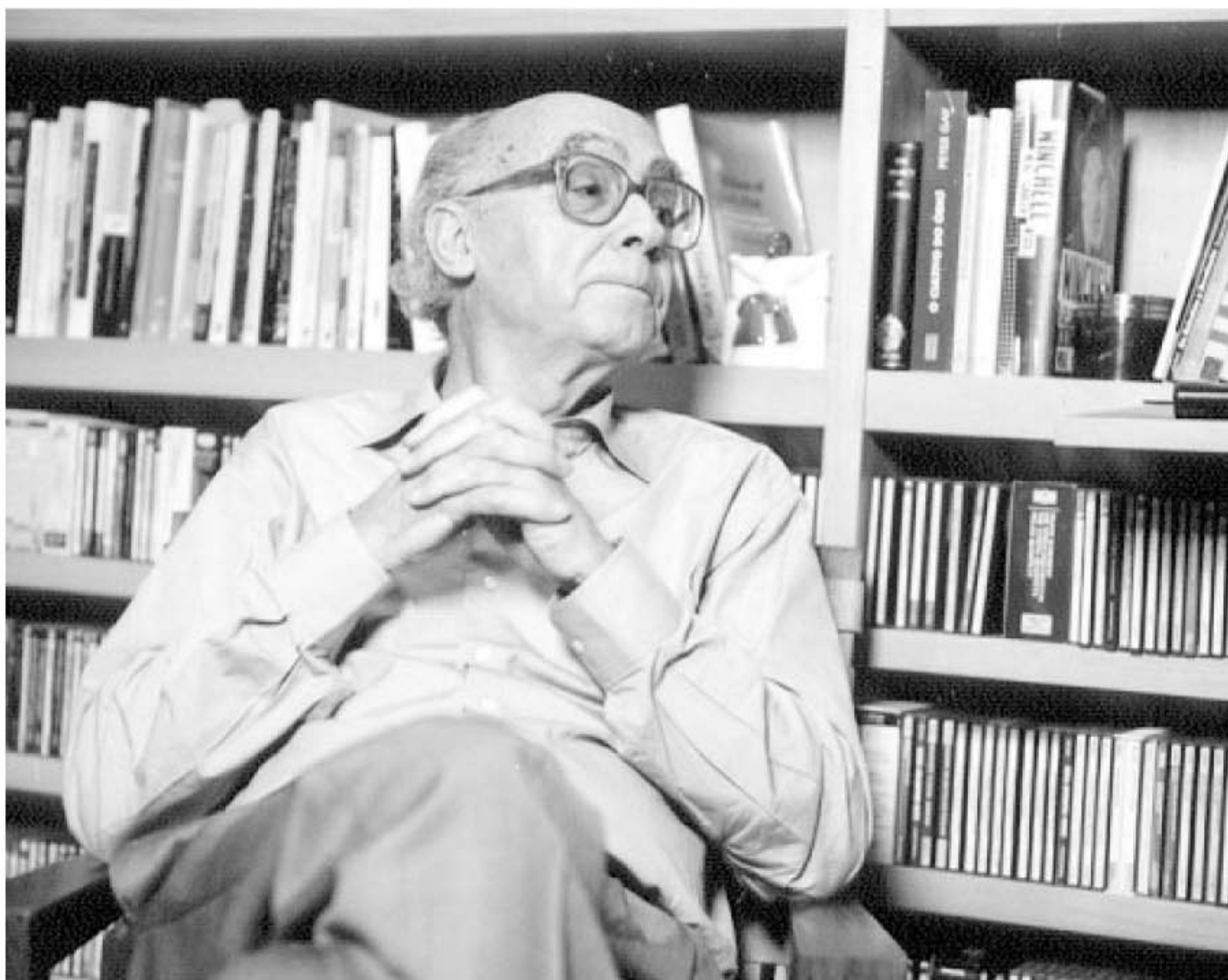
Dono de uma obra extraordinária, José Saramago (abaixo) vai buscar em seus livros anteriores técnicas e personagens que, em *A Caverna*, destoam da narrativa

Por mais que se ache que uma crítica nesses moldes às conseqüências da economia de mercado (pois afinal é disso que se trata) não está à altura de um escritor como José Saramago – o que sempre é um ponto discutível –, isso é apenas parte do problema. A peça de teatro *In Nomine Dei* e a parábola sobre parábolas de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* são livros que não deixam dúvida às convicções anticlericais e ateístas do autor, confessas, de resto. Mas há uma diferença crucial: essas obras encontravam uma contrapartida em narrativas que tinham seu sentido e, a seu modo, eram desenvolvidas de modo original.

Em *A Caverna*, no entanto, é nítido que o argumento por que se guia Saramago, fincado em uma realidade ordinária e supostamente mais tangível do que a vista em seus livros anteriores, exigiria uma elaboração diferente. Mesmo assim, o leitor vai se deparar com os elementos daqueles romances em que se viam geringonças a voar, penínsulas à deriva, buscas desencadeadas por nomes misteriosos, colóquios com fantasmas e distúrbios oftalmológicos em massa: o grupo de pessoas que, por uma razão ou por outra, aparta-se das demais (*A Jangada de Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira*) e personagens como o homem de meia-idade solitário (*Todos os Nomes*) que encontra uma companheira (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa*) e a mulher de personalidade ou dotada de uma força interior às voltas com a gravidez – a própria ou de outrem, a exemplo de Blimunda, do magnífico *Memorial do Convento*. Até o cão reaparece, desta vez chamado Achado, com um papel de maior destaque que seus predecessores.

Em todos essas obras está a marca do humanismo radical a que já se fez referência: contra a barbárie, contra a intolerância, a favor do indivíduo – uma constante que, diga-se, nunca é demasiada, ainda mais em boa literatura. Mas, se o universo se reduz a esquemas de militância, o que se poderia esperar de Saramago era que adequasse seus modelos humanos à narrativa, para que dela seus personagens não destoassem e soassem falsos. Mas só há sombras na parede: a gravidez da filha do oleiro, Marta, é um detalhe solto, e seu temperamento resoluto serve apenas para desencadear a empreitada de fabricar bonecos de barro (descrita nos mínimos detalhes técnicos em mais da metade das 352 páginas de *A Caverna*). Já Isaura, escolhida para ser a companheira de Cipriano, é apresentada no início, lembrada de vez em quando e reintroduzida no fim, exatamente quando se forma o grupo de iguais.

O resultado é uma narrativa fragmentada, um romance dividido em passagens que só têm conexão com outras de maneira forçada, e a literatura refinada cede lugar ao sermão. Em meio aos diálogos encadeados, às circunvoluções dos pensamentos dos personagens e do narrador, dos colóquios imaginários, da ironia e da sutileza de uma das melhores prosas em língua portuguesa, surgem, de repente, falas diretas, como "não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede".

Eis a moral do sermão, neste que é – diz-se finalmente – o primeiro livro de Saramago depois de receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Se é certo que isso não fez diferença para o autor quando o escreveu, não se pode negar que a sua obra carrega no mercado editorial e no público uma marca de efeitos múltiplos, que mostram que a realidade conhecida – ilusória ou não – é muito mais complexa do que *A Caverna* sugere. Nesse mundo de sombras, em que as convicções e os desejos se debatem contra a insensatez coletiva, uma vez mais o exemplo do Saramago escritor supera os dos seus personagens, que bem poderiam ler, em um daqueles cartazes do Centro: "COMPRE O NOVO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO, PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA". ■

O Que e Quanto
A Caverna,
de José Saramago.
Companhia das Letras,
352 págs., R$ 31

O real jogo do pop

Nick Hornby, que disseca a idolatria da cultura das massas em *Alta Fidelidade* e *Febre de Bola*, vira fenômeno literário por motivos errados, alheios ao sentido de sua obra. Por Daniel Piza

Nesta pág., ilustrações de revistas futebolísticas inglesas: fanatismo como matéria-prima

A literatura do inglês Nick Hornby tem sido saudada por dois motivos. Primeiro, porque seria a expressão dos homens da geração *thirtysomething*, de 30 e poucos anos, atormentados por dúvidas características do gênero e da idade. Segundo, porque leva para a literatura uma enciclopédia pop, sem cair na nostalgia e sem sufocar a narrativa. Mas esses dois elogios terminam, como não é raro em elogios, não entendendo qual é a real intenção da literatura de Hornby. Ela está em alta no momento, com a adaptação de *Alta Fidelidade* por Stephen Frears (em cartaz no Brasil) e o lançamento no país, pela Rocco, de *Febre de Bola* (*Fever Pitch*). Hornby também tem escrito sobre pop para a prestigiosa revista *The New Yorker*.

O que Hornby percebeu, antes de mais nada, é que a idolatria é uma questão hormonal. Em nenhum momento em seus livros ele finge que a admiração que sente por famosos seja algo superior, nobre, especial, como os críticos do gueto pop insistem em fazer o leitor acreditar que seja. Hornby assume a condição de fã, de fanático, de obcecado, de alguém que consome freneticamente algo por uma razão que tem a ver menos com estética do que com psicologia. É o caráter confessional da sua escrita que dá

IMAGENS EXTRAÍDAS DO LIVRO *SCORE ANNUAL 1977* / *THE TOPICAL TIMES FOOTBALL BOOK*

Abaixo, o time do Arsenal de 1970-1971, uma das equipes mitológicas do clube para o qual torce o protagonista de *Febre de Bola*: semideuses pelos quais amizades são feitas e desfeitas

força aos seus livros, não a arbitragem do que tem ou não qualidade.

O protagonista de *Alta Fidelidade*, por exemplo, faz logo de início uma pergunta: "Escuto pop porque sou infeliz ou sou infeliz porque escuto pop?". Mais do que bordão publicitário, a pergunta é sobre a confusão que a indústria cultural estabelece entre gosto e necessidade. O negócio do mercado é fazer o consumidor acreditar que deseja aquele disco, que precisa dele como item de sobrevivência, sem o qual ele pode cair em delírio de abstinência. Alimenta-se uma ansiedade até certo ponto natural entre os jovens, adolescentes sobretudo, e ela termina convertida no próprio produto, numa fronteira onde já não se sabe o que é natural e o que é induzido.

A mania do narrador de fazer listas de cinco coisas que mais adora, como mulheres para isso, canções para aquilo, etc., virou mania dos próprios leitores e foi imitada por colunistas de jornal. Ninguém parou para perguntar se Hornby não estaria ironizando essa mania de fazer listas para tudo, como sintoma do mesmo fanatismo que faz o protagonista comprar discos às pilhas. Com 34 anos, ele faz o que pode para suspender o tempo, para permanecer na adolescência, em que as mulheres são sexualmente misteriosas, em que não há contas para pagar, chefes para obedecer, filhos para criar. Na Itália chamam a esse fenômeno de *mammoni*, os marmanjos mimados que ainda vivem com os pais, esticando a formação universitária ou, entre os que já ganham o suficiente para viver sozinhos, valendo-se da facilidade de roupa lavada e cama feita. Uma geração depois da contracultura, eis o fim do conflito de gerações.

É outro mérito de Hornby deixar de responder à pergunta que se faz no começo do livro, ao menos literalmente; mas o desenrolar da história deixa claro que ele começou a escutar pop por ser infeliz e terminou infeliz por escutar pop.

Na *The New Yorker* de 30 de outubro, por exemplo, ele escreveu sobre o badalado novo disco do grupo inglês Radiohead, *Kid A*. Começou dizendo que lendas do pop-rock como Bob Dylan, Neil Young e Lou Reed precisam de vez em quando fazer um disco que será admirado por alguns como "antimercado" ou "antiarte", mas que não passam de caretas para o público que, no disco seguinte, voltará a idolatrá-los, provavelmente mais ainda do que antes. Ídolos, volta e meia, sentem a necessidade de acreditar que não estão compondo para agradar à massa, mas em nome da arte. No caso do Radiohead, Hornby nota que o disco nega duas das melhores qualidades da banda – a voz de Thom Yorke, distorcida ao extremo, e a guitarra de Jonny Greenwood, substituída por sintetizadores – para vender uma idéia de provocação, que na verdade não passa de auto-indulgência.

Hornby parece caminhar para o destino de Hanif Kureishi, autor também celebrado pelo mergulho no mundo pop em *Buda do Subúrbio*, que em seu mais recente livro, *Intimidade*, faz o narrador ironizar "o tipo de música que precisa ser escutada com volume alto para ser apreciada". Um e outro sabem que uma boa canção pop é tão rara no mercado – ou cada vez mais rara – quanto um Bob Dylan ou Neil Young. Se Salman Rushdie, em *O Chão que Ela Pisa*, está mais interessado no mecanismo autodevorador da fama, Kureishi e Hornby querem saber por que as pessoas não se livram da idolatria.

Em *Febre de Bola*, mais uma vez o narrador se apresenta já de início como um obsessivo, um maníaco. Seus ídolos são os jogadores de futebol, semideuses pelos quais amizades são feitas e desfeitas, namoros prejudicados, chacotas disparadas. Qualquer mulher nota que o namorado ou marido se comporta "como um adolescente" quando se trata de torcer por futebol e discutir – ou distorcer – futebol. A testosterona sobe, a voz e os gestos se excitam. O mundo se divide em mocinhos (os do meu time) e bandidos (os adversários e, eventualmente, o juiz) tal como em desenho de super-herói. Mulher útil, nessa hora, é mulher calada.

IMAGEM EXTRAÍDA DO LIVRO *GOLDEN GOALS*

Hornby no Brasil

Febre de Bola, de Nick Hornby, está saindo pela Rocco (245 págs., R$ 25). Do autor a editora também publicou *Um Grande Garoto* e *Alta Fidelidade*, cuja versão cinematográfica, de Stephen Frears, entrou em circuito nacional no mês passado

Hornby deixa claro que não está interessado na psique do torcedor, na diversão que pode ser o ato de acompanhar uma partida desejando a vitória de seu time, sem que isso se torne uma razão – ou paixão – de viver. Está interessado na psique do torcedor fanático, que não pensa duas vezes em viajar centenas de quilômetros para ver seu time jogar contra o Perna-de-Pau Futebol Clube numa noite chuvosa de quarta-feira. E é por isso que seus livros estão cheios de achados perspicazes sobre a mente dos homens e o mundo das celebridades. Livre de falar dos sentimentos genéricos, ele pode tratar dos excêntricos sem precisar justificar sua atitude. Hornby expõe, não impõe.

Daí vem sua capacidade de observar o comportamento atual – e obter um valor de generalidade, em vez de falar a tribos bitolantes. Sobre o torcedor "*teen*" que leva o futebol a sério demais, a ponto de se sentir ofendido por uma derrota, ele anota: "Em muitos sentidos, claro, isso é engraçado, assim como a grande maioria das pretensões '*hooligan*' dos adolescentes são engraçadas, e no entanto até agora acho difícil rir de mim mesmo: metade da minha vida se foi, e continuo envergonhado. Gosto de pensar que não há nada de mim, um adulto, naquele furioso garoto de 15 anos, mas suspeito que isto seja excessivamente otimista".

Em seguida, Hornby comenta que "masculinidade", diferentemente de "feminilidade", é sempre um atributo malvisto, como se gostar de futebol fosse mania restrita a brutamontes incapazes de gostar de Mozart, vinho e Muriel Spark.

O leitor brasileiro talvez imagine que ler um livro sobre as andanças de um fanático atrás de seu time do coração, o Arsenal, seja chato, como chato ainda é o futebol inglês (com seu ritmo afobado e seus "chuveirinhos" incessantes) para o canarinho acostumado a dribles desconcertantes (e também incessantes). Mas Hornby é um observador muito inteligente. Veja o que ele diz no capítulo *Pelé*, sobre a seleção brasileira de 1970: "Não era só a qualidade do futebol; era a maneira como eles viam um chapéu engenhoso e petulante como se fosse tão funcional e necessário quanto um escanteio". E mais adiante, sobre o futebol pós-70: "De certa maneira, o Brasil o arruinou para todos nós. Eles revelaram uma espécie de ideal platônico que ninguém, nem mesmo os brasileiros, seria capaz de realizar de novo; Pelé se aposentou, e nas Copas seguintes eles só mostraram flashes de seu futebol, como se 1970 fosse um sonho parcialmente lembrado que eles tiveram de si mesmos". Uma verdade que dói.

IMAGEM EXTRAÍDA DO LIVRO *THE TOPICAL TIMES FOOTBALL BOOK* / FOTOS LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / AGÊNCIA ESTADO

Nesta pág. no alto, o outro lado de um jogo adorado por obsessivos e maníacos; ao lado, da esq. para a dir., Guilherme Weber em *A Vida É Cheia de Som e Fúria*, espetáculo teatral baseado na obra de Hornby, e John Cusack em *Alta Fidelidade*, filme de Stephen Frears

Alguém falou em dor? Ecoando a frase sobre ser infeliz e escutar pop, o narrador de *Febre de Bola* diz, sobre o sofrimento da torcida: "Entretenimento com sofrimento era uma idéia totalmente nova para mim, e parecia ser algo pelo qual eu estava esperando". A literatura de Hornby vale por essas observações, que são como alguns dribles nos longos 90 minutos de um jogo ou alguns versos em meio à repetição rítmica de um sucesso, que às vezes compensam a mediocridade ao redor – mesmo que sua fama pouco tenha a ver com isso... Como uma canção pop de qualidade, Hornby é bom enquanto dura.

Émile Zola dispensável

Edição adaptada e reduzida de *Germinal* vende o discurso ilusório de que o fundamental da obra foi preservado

A adaptação de clássicos da literatura para o público infanto-juvenil não é novidade no mercado editorial, que sempre lançou edições reduzidas com as histórias livremente recontadas, o que pode ser feito, naturalmente, de forma competente ou desastrada. Mas sempre houve a clareza de que o que se imprime é só conteúdo, ou parte dele, nada além. Na adaptação feita pela Cia. das Letras de *Germinal*, de Émile Zola (256 págs., R$ 13,50), esse padrão é rompido. O que não é necessariamente bom.

Com belas ilustrações de Odilon Moraes e um apêndice bastante didático sobre o autor e sua época, o objetivo desta edição relativamente extensa não é só contar a história de uma greve de mineiros miseráveis no fim do século 19, durante a infância das utopias socialistas. É maior: a introdução informa que as "únicas diferenças em relação ao texto integral são os cortes de descrições longas e a utilização do vocabulário atual, para tornar a leitura mais acessível. Afinal de contas, uma obra literária deve se manter o mais intocada possível quanto à expressão e ao estilo (...)".

Capa da edição (à esq.) e uma das ilustrações de Odilon Moraes: arbitrariedade

Das duas uma: ou está-se dizendo conscientemente que as "descrições longas", típicas da linhagem naturalista de Zola, não são assim tão importantes para entender seu "estilo" ou "expressão", ou está-se incorrendo em uma contradição absurda, nascida da distração ou, numa hipótese extrema, de um artifício para justificar um projeto editorial que apenas nivela por baixo o padrão de exigência dos leitores.

Nesse sentido, mais coerentes são os livrinhos que transformam as histórias de Homero e Shakespeare em contos de fadas: dirigidos especificamente para crianças, fica claro desde o início que tais edições não são *Odisséia* nem *Romeu e Julieta*. Ao se pretender mais sofisticado, este *Germinal* toca o extremo oposto, aproximando-se mais dos bárbaros resumos preparados por cursinhos aos vestibulandos, em que está implícito o discurso de que há fidelidade ao texto integral e que o fundamental foi preservado. Com um perigo adicional: com mais de 250 páginas e revestida de um verniz de seriedade, essa adaptação pode provocar o efeito didático contrário: para que ler o original se tudo está aqui? Se a história, a "expressão" e o "estilo" não foram perdidos, para que se chatear com as "descrições longas"? É o risco que se corre quando se tomam decisões arbitrárias sobre o que é e o que não é dispensável em uma obra. – ALMIR DE FREITAS

Fogo sutil

Cíntia Moscovich narra traumas fundadores

Cíntia Moscovich estreou na ficção em 1996, com *O Reino das Cebolas* (contos). Seus textos surpreendiam pela segurança e riqueza vocabular com que narravam um cotidiano comum, cuja ordem aparente e artificial é aos poucos transfigurada. No livro e no seu sucessor, *Duas Iguais* (1998), romance sobre um caso amoroso entre duas mulheres, tal ordem era personificada em convenções que facilmente se travestem de autoritarismo: a tradição judaica, a moral conservadora, a educação despida de diálogo. Mas não há esquematismo nesse tratamento: o tom de Cíntia é intimista, feminino em suas sutilezas e subjetividades, o que se confirma nos contos do recém-lançado *Anotações durante o Incêndio* (L&PM, 123 págs., R$ 18). Desta vez, em textos que dialogam com a obra de outros autores, revelam-se histórias delicadas e doces sobre traumas fundadores (*Amor, Corte e Costura*), grandes derrocadas (*Capitão Birobidjan*) e afetos impossíveis (*A Grande e Invisível África*). – MICHEL LAUB

O livro: contos em tom seguro

REVELANDO A GERAÇÃO ENCOBERTA

Antologia encontra o sentido coletivo possível na solidão dos poetas da década de 60

Por José Castello

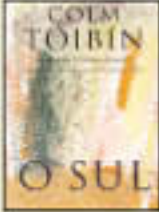
Entre o surgimento da poesia concreta, em 1956, e o despontar da chamada Geração 70, a que se costuma chamar também de "Marginal", toda uma linhagem de poetas, de excelentes poetas, permaneceu quase esquecida. Eles formam uma geração, é bem verdade, desprovida daqueles atributos que costumam caracterizar as gerações, isto é, sem dogmas, apegada ao ecletismo e ao pluralismo, fragmentada mesmo, características que, por certo, contribuíram para seu desvanecimento. Quarenta anos depois, um livro vem, enfim, oferecer os instrumentos para delinear seu perfil. É chamada de Geração 60, mas talvez devesse ser chamada, sim, de "Geração Encoberta", já que, mesmo sem parar de escrever, sua imagem foi, antes de tudo, recalcada, recolhida numa espécie de limbo poético — apesar de tantos livros e tantos poemas.

A primeira marca dessa geração parece ser a eqüidistância: do formalismo, que os concretistas transformaram num cárcere; da fé ingênua nos conteúdos, pregada pelos poetas engajados; do descompromisso, almejado pelos poetas marginais. Como os concretistas, os poetas dessa Geração 60 souberam perceber os limites, o desgaste, a impotência em que o século lançou a linguagem; diferentemente daqueles, que preferiram transformar a poesia num jogo, ainda assim não abdicaram da luta profunda com as palavras. Como os poetas engajados, eles se interessaram, desde o início, pela realidade, em particular pela São Paulo que despontava, então, como grande metrópole; numa decisão dissonante, porém, não precisaram se apoiar em dogmas, aceitando, ao contrário, a fragilidade e a insuficiência do real. Como os poetas marginais, também eles se interessaram pelas coisas pequenas guardadas nas margens da vida; mas, em vez de nivelar a linguagem com o chão, trataram de fazer da língua um instrumento ainda mais sofisticado, apesar de sempre aquém daquilo que a poesia lhe pede.

Nem sequer se viram como um bando de visionários, como os concretistas, ou como um partido, como os poetas engajados, ou como um grupo de amigos, como os marginais. Cada um deles que se sustentasse sozinho, daí as vozes discrepantes que associaram, sem dissolver, timbres tão distintos como os de Orides Fontela, Carlos Felipe Moisés, Bruno Tolentino, Roberto Piva, Eunice Arruda, Carlos Vogt, Lindolf Bell. Poetas que, agora podemos ver melhor, produziram provavelmente o que de mais espesso a poesia brasileira foi capaz de gerar desde a geração de 45.

Os temas dessa Geração 60 são o vazio ("caminho pela neve/ e o mundo principia neste branco", escreve Carlos Felipe Moisés), a solidão ("precedemos a solidão", diz Lindolf Bell), as sobras ("ir sendo aquilo que resta", diz Carlos Vogt), a fragmentação ("serraram meu coração e puseram um/ pedaço menor no bolso muito escuro", escreve Álvaro Alves de Faria), o temor da superfície ("Tudo o mais nele é paisagem", escreve Carlos Soulié do Amaral), o desconhecido ("Toda presença é treva", diz Bruno Tolentino), o nada ("arca na sala vazia/ voltada para o mar/ guardando/ nada", escreve Rodrigo de Haro).

Poetas andarilhos, que preferiram o Mário introvertido ao Oswald de verve feroz, espalharam-se pelas ruas de São Paulo, aceitando topar com os dejetos, as miudezas e as margens da cidade. Talvez por essa soma de atitudes tenham, enfim, composto uma geração encoberta, até porque o século pediu, ao contrário, nitidez, velocidade, decisão, e não esse apego extremo ao fugaz. Lidos em separado, pareciam poetas perdidos. Perdidos continuam, em seu apego à diferença e à liberdade íntima, só que agora há um sentido nessa solidão.

Na coletânea (acima), fragmentos do que de mais espesso a poesia brasileira produziu desde a geração de 45

Antologia Poética da Geração 60. Organizadores: Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés. Nankin Editorial/Instituto Moreira Salles, 246 págs., R$ 22

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO	**O Castelo de Âmbar** Record 400 págs. R$ 28	O genovês **Mino Carta**, um dos maiores jornalistas da história recente do país, chegou ao Brasil em 1946, aos 13 anos de idade, acompanhando o pai, o também jornalista Giannino Carta.	Diretor da revista *Carta Capital*, criou também *Quatro Rodas*, *Veja*, *IstoÉ*, *Jornal da Tarde* e *Jornal da República*. Também é pintor, atividade para a qual tinha predileção, mas que acabou se tornando secundária diante do exercício do jornalismo.	Após a morte do jornalista Mercúcio Parla, alguns de seus manuscritos, encontrados em um baú, são reunidos em um livro de memórias por seu advogado. As memórias, é claro, são do próprio Mino Carta.	O livro conta, em forma romanceada, os bastidores das relações entre a imprensa e o poder nas últimas décadas, na leitura de um dos seus principais protagonistas.	Nos personagens, reais quase todos eles, que podem ser identificados por trás dos nomes fictícios. Entre eles Cláudio Abramo (Alberto Alberti) e a família Mesquita (Bulhões Pereira).	*"Me despeço com elegância dos Bulhões Pereira, encontro um bilhete de Justino sobre a mesa de trabalho que estou deixando: 'Volte quando quiser, você será sempre o filho pródigo'. – Não se iluda, eles não perdoam o nego forro que foge da fazenda – brinca Alberti."* (pág. 94)	Com ilustração de Simone Martini (*Guido Riccio da Flogiano*). O castelo é óbvio, o arauto nem tanto. O efeito não é bom.
FICÇÃO	**Borges e os Orangotangos Eternos** Companhia das Letras 136 págs. R$ 18	Nascido em 1936, filho de Erico Verissimo e Mafalda Verissimo, **Luis Fernando Verissimo** é escritor, jornalista, desenhista e tradutor. Em Porto Alegre, toca saxofone em conjunto de jazz.	É colaborador de diversos jornais e autor principalmente de livros de crônicas, que são os mais conhecidos do público (*O Analista de Bagé*, *A Velhinha de Taubaté* e *Comédias da Vida Privada*, entre outros).	Volgelstein, um professor de inglês de Porto Alegre, encontra-se em Buenos Aires com Jorge Luis Borges e se envolve em uma trama policial cujas investigações são – adequadamente – tão intricadas quanto um labirinto.	Como os outros livros da coleção *Literatura ou Morte*, que têm sempre como núcleo narrativo um grande escritor, alia erudição ao gênero de histórias policiais.	Nas referências ao universo borgiano – espelhos, bibliotecas, livros de origem duvidosa, culturas obscuras e alfabetos reveladores. Não escapa nem o gato do personagem principal, que se chama Alef.	*"O corpo formava a letra V, disso eu não tinha dúvida. Mas qual era a sua posição? Estava com a bunda, ou o vértice do V, encostada num dos espelhos que cobriam a parede do quarto. Era isso, a bunda contra o espelho."* (pág. 39)	De Marcelo Serpa. Segue o mesmo padrão da coleção, mas o amarelo é substituído pelo azul. Chama a atenção.
FICÇÃO	**Histórias do Tempo** Mandarim 172 págs. R$ 16	Gaúcha de Santa Cruz, **Lya Luft** é, no país, uma das representantes da chamada literatura de temática feminina (mas que não se reduz a isso), que inclui escritoras como Clarice Lispector e Adélia Prado.	Lya traduziu obras de escritores de línguas alemã e inglesa, entre eles Virginia Wolf e Günter Grass. Começou a publicar romances aos 40 anos, com *As Parceiras*. Em 1996, *O Rio do Meio* ganhou o prêmio de Melhor Ficção da Associação de Críticos de Arte de São Paulo.	Histórias que giram em torno dos mundos e dos sonhos da autora-narradora e de duas mulheres de características opostas: *Medésima*, a prática e realista, e Altéria, arquétipo da transgressora.	É mais um bom exemplo de prosa que se aproxima da poesia para criar uma literatura que não se esgota nas descrições naturalistas.	No jogo, revelado ao leitor logo no início, entre o confessional e a ficção, em que a autora, ao mesmo tempo em que não se reflete diretamente nas personagens, deixa entrever traços femininos comuns.	*"Para nós, sobrará o canto da mesa da sala de jantar quando quisermos escrever, o computador do filho quando nos arriscarmos pela Internet, o sofá com as outras mulheres nos jantares de casais, e por toda parte o terror do tempo que passa e que, sentimos, vai devorando uma vida que nunca aprendemos a administrar – pois jamais nos pertenceu."* (pág. 83)	De Daniel Rampazzo, com base em quadro de Suzana Luft. Elegante, apesar das letras um pouco grandes.
FICÇÃO	**Moscas** Página Viva 207 págs. R$ 19	**José Roberto Melhem** é presidente do Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo).	A obra marca a estréia na literatura de Melhem, que é advogado desde 1966. Foi preso político durante o regime militar, na década de 70.	Sete contos em que sobressaem as insanidades, as comuns e as extraordinárias, de homens e do cotidiano – da interlocução com uma pedra à tortura de um travesti em uma delegacia.	Comentário do crítico literário Antonio Candido: "O estilo é excelente. Revela domínio apreciável da língua literária e marca com força o desenrolar da narrativa".	Na agilidade do texto, que não utiliza transições claras entre o narrador e o discurso dos personagens.	*"Claro, Karin, claro que ela poderá fazer o que Karin precisar, mas Karin só sabe pedir-lhe um pouco da bebida que ela está tomando e a moça então lhe passa um copo quase vazio, uma dose mínima para um bom entendedor perceber de imediato que é dizer logo o que quer e raspar-se."* (pág. 89)	De Sampa. Pobre e pouco atrativa. A mosca no lugar do "A" do título não ajuda.
FICÇÃO	**Carlota em Weimar** Nova Fronteira 384 págs. R$ 39	**Thomas Mann** nasceu em Lübeck, na Alemanha, filho de Johann Heinrich Mann e da brasileira Julia da Silva Bruhns. Sua obra foi condenada pelo regime nazista, que queimou seus livros em praça pública.	Prêmio Nobel de Literatura de 1929, Thomas Mann é autor de clássicos como *Os Buddenbrooks*, *Doutor Fausto*, *Morte em Veneza*, *A Montanha Mágica*, *As Cabeças Trocadas*, *José e Seus Irmãos*, entre outros.	Baseado em *Werther*, de Goethe, a história narra a ida da já sexagenária e viúva Carlota (a personagem que provoca uma paixão trágica em *Werther*) para Weimar, onde reencontra Goethe.	Além do fato de Thomas Mann ser obrigatório para quem aprecia boa literatura, *Carlota em Weimar* é um presente para quem gostou de *Werther*.	Na ambientação na Alemanha ainda não unificada, após os anos da expansão napoleônica pela Europa, nas lembranças de Goethe e nas de Carlota dos tempos de juventude.	*"Ah, o talento poético, ao diabo com ele; a gente pensa que isso é tudo! Como se fosse possível viver e desenvolver-se durante quarenta e quatro anos, após se haver escrito o* Werther *aos vinte e quatro, sem se ir além da poesia!"* (pág. 248)	Da PVDI Design: apenas uma foto de uma estante de livros encadernados. Sisuda e impessoal demais.
FICÇÃO	**O Sul** Record 208 págs. R$ 25	Nascido em 1955, na cidade de Enniscorthy, na Irlanda, **Colm Tóibín** morou três anos na Espanha durante os anos 70 e atualmente é jornalista em Dublin.	É autor de três livros de não-ficção: *Bad Blood: A Walk along the Irish Border*, *Homage to Barcelona* e *The Sign of the Cross: Travels in Catholic Europe*. No Brasil, já foi publicado o romance *Histórias da Noite*.	Katherine Proctor, oprimida pelo conservadorismo católico da Irlanda, deixa a família para viver em Barcelona, onde conhece o artista plástico Miguel, com quem passa a dividir a paixão pela pintura. Contudo, a vida não será fácil.	O livro é um dos poucos lançamentos no Brasil da contemporânea literatura irlandesa, ou seja, de língua inglesa, mas fora do universo de valores protestantes.	Na narrativa não linear, que alterna passado e futuro, e nos narradores – ora primeira pessoa (diário, cartas), ora terceira. Característica também é a simplicidade, com o texto construído com períodos curtos.	*"Estou enjoada da sua obsessão com a guerra. Deixo-o sozinho quando a guerra vem à tona. Ele achou um lenhador com quem conversar sobre a vida antes da guerra, durante a guerra, depois da guerra, está até mesmo pagando-o para falar. Não haverá lenha cortada. Sei que não haverá lenha cortada."* (pág. 74)	A editora não identifica a autoria. As cores esparramadas não funcionam como fundo das letras.
FICÇÃO	**A Casa dos Espelhos** Record 304 págs. R$ 32	Nascido no Rio em 1944, **Sergio Kokis** foi estudar na França em 1967, mudando-se dois anos depois para o Canadá, onde trabalhou como psicólogo clínico e se naturalizou canadense. Atualmente dedica-se à pintura e à literatura.	Autor de oito livros, entre romances e ensaios sobre estética. Publicado em 1994 com o título de *Le Pavillon des Miroirs*, o livro ganhou os quatro principais prêmios literários do Québec. Em 1997, o governo canadense batizou uma ilha ao norte do país com o nome do romance.	Baseada na vida do próprio autor, a história gira em torno das memórias e das descobertas de infância de um pintor brasileiro exilado voluntariamente em um país distante e frio.	Embora o assunto esteja sujeito às limitações da experiência pessoal, o romance tem a curiosidade de ter sido escrito, em francês, por um "meio-estrangeiro".	No contraste entre a riqueza da descrição dos ambientes e dos fatos relembrados e a opacidade e quase imobilidade do tempo presente do narrador.	*"Quem é que ainda fala do homem que carrega na força dos braços o cadáver do filho? Onde podem ser vistos os Laocoontes que se deixam envolver pelas cadeias da fome, ou os Sísifos transportando suas latas d'água nas pirambeiras da favela? O léxico e a gramática vêm das metrópoles estrangeiras, não se pode fazer nada."* (pág. 55)	Apesar de adequada, um pouco confusa: mistura quadro do romancista com detalhes de obras de Cézanne, Gauguin e Bruno Lechowsky. Não há identificação do autor.
NÃO-FICÇÃO	**Heidegger, um Mestre da Alemanha entre o Bem e o Mal** Geração Editorial 518 págs. R$ 45	**Rüdiger Safranski** é professor e filósofo em Berlim e um dos maiores especialistas em Martin Heidegger.	Na área de filosofia, é autor também de *Schopenhauer e os Anos Selvagens da Filosofia* e *Nietzsche, Biografia de uma Tragédia*. Também escreveu a biografia de E. T. Hoffmann.	A vida e a evolução do pensamento de um dos grandes filósofos da história durante os anos em que o mundo assiste a duas guerras mundiais, o mesmo período em que se dá o florescimento da fenomenologia.	Para tentar compreender como a obra de um aliado declarado do nazismo pôde ser decisiva para intelectuais como Hannah Arendt e Jean-Paul Sartre.	Na leveza do texto (traduzido diretamente do alemão por Lya Luft), que consegue aliar a narrativa quase literária à clareza na exposição das idéias filosóficas do autor de *O Ser e o Tempo*.	*"Para Heidegger a revolução nacional-socialista é, pois, a tentativa de 'parir uma estrela' (Nietzsche) para um mundo sem deuses. Por isso Heidegger usa todos os registros do seu romantismo metafísico para conferir aos fatos uma profundidade insuspeitada."* (pág. 293)	De Alan Maia sobre foto de Dignez Marcowicz. A granulação da imagem de Heiddeger de costas, em preto-e-branco, ficou bonita.
NÃO-FICÇÃO	**Lindbergh: Uma Biografia** Companhia das Letras 816 págs. R$ 48,50	**A. Scott Berg** é um dos biógrafos de maior sucesso nos Estados Unidos. É autor também de *Goldwyn: A Biography* e *Max Perkins: Editor of Genius*, que recebeu o Prêmio National Book Award.	O livro recebeu o Prêmio Pulitzer 1999 de Melhor Biografia e teve os direitos para o cinema comprados por Steven Spielberg.	A história de Charles A. Lindbergh, que foi, em 1927, o primeiro homem a atravessar sozinho e sem escalas o Atlântico e teve anos depois, para comoção dos EUA, o filho de pouco menos de 2 anos seqüestrado e assassinado.	Além da história do biografado, o livro mostra como ocorreram, no triunfo e na tragédia, dois dos primeiros grandes fenômenos de mídia do século.	No rigor da pesquisa, solidamente apoiada em documentos e em entrevistas. O autor foi o primeiro a ter acesso irrestrito aos arquivos Lindbergh, com mais de 2 mil caixas de cartas, diários e papéis pessoais.	*"Em Chicago, Al Capone divulgou uma declaração enquanto esperava transferência da prisão do condado de Cook para a penitenciária federal em Atlanta, onde cumpriria uma sentença de oito anos de reclusão. 'Sei como eu e a sra. Capone nos sentiríamos se nosso filho fosse seqüestrado, por isso me solidarizo com os Lindbergh.'"* (pág. 316)	De João Baptista da Costa Aguiar, com foto do jovem Lindbergh. Semelhante à da edição norte-americana, mas com tratamento de cores mais bem-acabado.
NÃO-FICÇÃO	**O Reino e o Poder** Companhia das Letras 560 págs. R$ 39	**Gay Talese**, editor e ensaísta, é um dos expoentes do "novo jornalismo" – também chamado de "literatura da realidade", que usa, como o próprio nome diz, técnicas de narrativa ficcional.	É autor, entre outras obras, de *Unto the Sons*, que conta a história de imigrantes italianos por meio da trajetória de sua própria família; e *Honor Thy Father*, sobre a máfia nova-iorquina.	A história do jornal *The New York Times*, desde a fundação em 1896 por Adolph Ochs, filho de um imigrante judeu alemão, até o início da década de 70, quando o livro foi terminado.	O *NYT* é o jornal mais influente do mundo, tanto na opinião pública e em outros órgãos de imprensa quanto nas instâncias de poder – de Wall Street a Washington.	Em como, seguindo uma característica pessoal, o autor estrutura o livro na história da família Ochs e em como o jornal é retratado, nas suas próprias palavras, mais como "dinastia" do que como empresa.	*"Dezenas de reis, rainhas e líderes nacionais tinham estado ali anteriormente, inclusive Winston Churchill, que uma vez interrompeu uma refeição para perguntar a Sulzberger: 'Será que os recursos do grande* New York Times *permitem um pouco de mostarda?'."* (pág. 133)	De Raul Loureiro. Sóbria, como o jornal. A tipologia do logotipo do *NYT* rebaixado no fundo preto, contudo, é quase invisível.

A nostalgia da musa

Coleção de quatro CDs reedita o mito e a rebeldia sentimental de Maysa

Por Samuel Araújo

Sua voz está em quatro discos recém-lançados na forma de coletânea, remasterizados e digitalizados 23 anos depois de sua morte: *Simplesmente Maysa* (Som Livre). Ouvir Maysa é espreitar as muitas tramas da vida através de uma janela perdida no tempo. As palavras, em sua voz, nunca erram: a vida prometia, só o fracasso restou, e, assim mesmo, fazemos questão de negar. Contradições abundam, sim, ao menos enquanto não se explicar por que a felicidade deve ser tão infeliz, com solos de harpa ressaltando a intimidade em meio à grandiosidade de rebuscado arranjo orquestral. A dor-de-cotovelo e a vergonha pela partida do amante são sublimadas pela felicidade por sua volta: contradição? Não nesse caso. São os pólos de um contínuo entre o prazer e a dor presentes, como condição de existência, no mundo íntimo do indivíduo refugiado, massacrado pelo mascaramento social, sujeito inescrutado pelas ciências do homem. "Felicidade não chore/ Que às vezes é bom/ A gente sofrer", Maysa canta em *Felicidade Infeliz*, dela mesma.

FOTOS ARQUIVO/AE ACERVO ÚLTIMA HORA/FOLHA IMAGEM

Os famosos olhos verdes e a radical subjetividade: uma deusa antropomórfica

Inocência perdida, mundo que cai, compulsão: no fim dos anos 50, Maysa (acima) traz o poder da enunciação – de transformar palavras utilitárias em categorias abstratas

As letras das 60 faixas de *Simplesmente Maysa* vêm transcritas na íntegra. A coleção renderia um ensaio sobre a arte do canto e da canção – brasileira, americana, hispânica, francesa – em gravações feitas entre 1958 e 1960. Canções em sua maioria sofridas, únicas, às vezes vulgares, que a voz dramática de Maysa, na sua pronúncia irretocável, no acento musical perfeito, torna raras. A dicção segura do idioma estrangeiro e o poder de enunciar com absoluta familiaridade o que é estranho são atributos para fazê-la soar incomparável em números batidos como *Bésame Mucho*, *Light My Fire* e *Ne Me Quitte Pas* ou nos standards *I Love Paris* e *I've Got You under My Skin*, de Cole Porter, e *What's New*, de Haggart e Burke. Há registros originais, outros inéditos e alguns temas de autoria da própria cantora, de quem se extraem, no encarte, instantâneos autobiográficos como este: "Compus muitas músicas e devo ter gravado umas 50. Elas sempre refletiam meu estado de alma, minha tristeza e solidão. Nunca consegui escrever nada alegre".

O "*hermoso canto al amor*" de Maysa (na citação de de um poema de Neruda para ela) advém de uma inocência perdida, um mundo que cai, mundo de solidariedade imaginada coletivamente, de compulsão à participação na vida. Maysa se justifica por cantar um ato de amor tão indispensável quanto o mais primitivo alimento, amor-alimento que se busca sofrendo, sem certeza de encontrar. Boleros? Sambas-canções? Não se deve perder tempo com discussões estéreis, ainda mais no Brasil. Agarre-me e beije-me muito, cabelos em desalinho escandaloso, sentimentalmente despido, ao abrigo das enquetes de medição do bem-estar da vida pequeno-burguesa. Por tudo transborda a sinceridade religiosa de um amor imaterial. Sim, ouvir Maysa é ouvir uma deusa antropomórfica – e não se deve temer a grandiloqüência – com o poder da enunciação, de transformar sonoramente as palavras mais mundanas e utilitárias em categorias abstratas de profundo significado. Um tipo de radicalidade ainda presente, sem dúvida, na música brasileira, com a missão de relativizar o desprezo de quem hoje renega uma grande paixão passada.

Maysa, morta em acidente de automóvel na ponte Rio–Niterói em janeiro de 1977, nasceu em 1936 – em Botafogo, no dia 6 de junho; segundo ela, a tranqüilidade em casa durou até o começo da carreira: "Meus pais sempre foram meus amigos e companheiros. Só não gostaram quando eu comecei a cantar. Deram o não". Aos 20 anos, casada com um Matarazzo e grávida de oito meses, foi descoberta e anunciada pelo produtor Roberto Côrte Real como estrela consumada. "Ao ouvi-la, chegamos a duvidar que pudesse existir alguém que houvesse absorvido com tanta singeleza os ensinamentos do cancioneiro romântico do Brasil, deixados por compositores como Noel Rosa, um de seus preferidos." Maysa existia. No ano de sua morte, anotou: "Não foi fácil conseguir ser profissional. Para poder seguir essa profissão, tive que abrir mão de muitas coisas e, por fim, não podendo mais, larguei até o meu casamento, minha casa, enfim, a minha vida de moça de sociedade, para seguir a minha verdadeira estrada".

O período de atividade da cantora é o mesmo da curva do desenvolvimentismo brasileiro, da concentração sem precedentes de capital, da redefinição do papel do Estado, de um desafio imposto a conceitos como cultura. Bossa nova, júbilo e agruras do progresso material, JK e "50 anos em cinco" faziam a cena da época. Outro aspecto crucial dessa nova sociedade emerge do triunfo perverso da razão sobre as manifestações da subjetividade: em troca do sofrimento pela inocência perdida, um aceno de bem-estar no fim do túnel, supostamente proporcional ao acúmulo de riqueza material.

Há quem procure resistir. Naqueles anos 50, nascem e articulam-se por toda a parte interesses que não são contemplados pelos discursos hegemônicos. Qualquer oposição é ridicularizada como retrógrada, perseguida como ameaçadora. O repertório de Maysa, não tão diferente dos de outros *crooners* de boates, inclui os veículos das demandas produzidas em áreas periféricas do capitalismo: boleros, sambas-canções, jazz, bossa nova, canções enfim. Repertório que bem representa o paradoxo de um fluxo avassalador absorvido em meio à resistência impotente de um modo de vida recém-transformado – num impacto que leva à loucura, à dor, ao desespero.

"Se meu mundo caiu/ Eu que aprenda a levantar" foram os versos de Maysa mais associados a ela. Sua bossa é quente, apaixonada, alheia ao estilo *cool* da ocasião. Maysa é sinônimo de intensidade. "Seus olhos verdes, mostrados pela televisão às quartas-feiras, às 8 da noite, pela TV Record, olhavam dentro das pessoas", escreveu o produtor Walter Silva. "Um dia, Antonio Maria, compositor e poeta, chamou-os de 'duas colheres do mar'". Maysa, na verdade, olhava o vazio, indiferente a projetos de modernização; com freqüência, a associavam ao álcool, ao cigarro, ao carro em alta velocidade, à sofreguidão dos amores doentios. O sentimentalismo e a nostalgia que daí sobrevêm foram (e continuam a ser) execrados por muitos doutos como demonstrações patológicas do mau gosto musical e rotulados pejorativamente de "dor-de-cotovelo" (anos 60), "cafona" (70), "brega" (meados dos 80 em diante). Historicamente, a discórdia teve início na década de 50, quando gêneros

Sentimentalismo e nostalgia em Maysa (à esq.) marcaram época até sua morte, em 1977: singularidade em meio a padrões impostos pela classe média e à estética cosmopolita. No recém-lançado CD *Ninguém Pode Calar* (abaixo), Alzira Espíndola aborda o mesmo tema

FOTO ACERVO *ÚLTIMA HORA*/FOLHA IMAGEM

Identificação Visceral

Doçura purificadora de Alzira Espíndola transgride a melancolia da musa dos olhos verdes. Por Arrigo Barnabé

Sempre existiu uma doçura na cantora e compositora Alzira Espíndola. Essa doçura em sua voz, em seu íntimo, adquire singularidade quando ela se dispõe a interpretar a obra de Maysa, por tratar-se de uma obra impregnada de amargura e tristeza. E, mesmo que Alzira não se desfaça de sua doçura, é indisfarçável sua identificação visceral com o universo feminino de Maysa. Sem nunca resvalar para o superficial e o descartável, Alzira consegue transgredir de uma tal forma criadora a melancolia da musa dos olhos verdes que purifica intérprete e ouvinte. Com sua afinação privilegiada (e só por isso já vale a pena ouvi-la) e a cumplicidade do produtor e arranjador Luiz Waack (violões, guitarras, viola caipira), Alzira, como Maysa, cumpre o próprio destino. Seu recém-lançado disco *Ninguém Pode Calar* (gravadora Dabliú) é um feliz êxito. Na escolha das 11 canções do repertório, nove são de Maysa (*Voltei*, *Meu Mundo Caiu*, *Adeus*, *Tarde Triste*, *O Quê*, *Felicidade Infeliz*, *Resposta*, *Ouça*, *Diplomacia*), e duas fazem parte de seu universo (*Bom Dia Tristeza*, de Vinicius de Moraes e Adoniran Barbosa, e *Quem Quiser Encontrar o Amor*, de Geraldo Vandré e Carlos Lyra). A versão de *Tarde Triste*, com acompanhamento de violão, violoncelo e efeito de pratos suspensos, é, no mínimo, antológica. Em tudo existe competência e carinho. As colaborações musicais são preciosas — Mário Manga, Maurício Pereira, Mintcho Garramone, Simone Soul —, com participação especialíssima de Tetê e Sérgio Espíndola, seus irmãos, e da filha Iara Rennó.

como o samba-canção foram "regenerados" pela sofisticação da bossa nova, numa significativa manobra para impor certa aliança entre "atraso" e "novidade" — em outras palavras, uma inevitável aliança com valores estéticos presumivelmente cosmopolitas. Mas, apesar de todos os argumentos "(ideo)lógicos" contra esse estilo, a integridade da conexão romântica na música brasileira, em que o bolero aparece como elemento-chave, persiste como fato social visível. (Os declaradamente românticos, bossa-novistas e sertanejos sensibilizam hoje fãs de música "latina" em outras partes do mundo, com canções embebidas em tinturas heterogêneas de bolero "*made in Brazil*", que de algum modo reforçam a repercussão global do gênero.)

> ***Hallarás aquí el más***
> ***Hermoso canto al amor***
> ***Uy la más dulce protesta***
> ***Por el sufrimiento***
> ***En definitiva, te hallarás***
> ***Tu, em tu dolor, tu amor***
> ***Y tu soledad***
>
> (Pablo Neruda, para Maysa)

Os processos musicais da geração de Maysa ocorreriam em meio a profundas mudanças estruturais na sociedade brasileira, remetendo, entre outros possíveis marcos, ao esforço de modernização do governo Kubitschek (1955-1960). É essa política que propiciaria o crescimento de uma nova classe média pronta a absorver como valor o que lhe for apresentado como um modo cosmopolita de existência, ou seja, principalmente os presumidos padrões culturais da classe média norte-americana. É por volta desse período que emerge uma prática sofisticada de bolero/samba-canção em casas noturnas emergentes, onde despontam compositores como Dolores Duran, Antonio Maria e, logo, um Antonio Carlos Jobim e tantos outros que se tornariam um dia conhecidos como os criadores da bossa nova.

Gente como Jobim, Vinicius de Moraes, Johnny Alf conceberia harmonias complexas e textos elaborados, adicionando ao senso de fatalidade típico da época uma certa vida boêmia, algo distanciada do engajamento pleno com o mundano. Os muitos usos do samba-canção pelos expoentes da bossa e seus herdeiros são ainda hoje cultuados por aqueles que os executivos da indústria fonográfica costumam rotular de "segmento sofisticado do mercado". Extensão de sucessivas influências do bebop e, particularmente do cool jazz, esse ambiente íntimo e reflexivo induz os músicos brasileiros a uma crescente identificação com os estilos de performance próprios àqueles gêneros.

De seu lado, Maysa, que canta o passado seresteiro da música brasileira em *Bom Dia Tristeza* (Adoniran Barbosa e Vinicius de Moraes), *Chão de Estrelas* (Orestes Barbosa e Silvio Caldas) e *Três Lágrimas* (Ary Barroso) e arrisca números da jovem guarda como *Se Você Pensa*, de Roberto e Erasmo, também interpreta futuros clássicos da bossa nova, como *A Felicidade* e *Se Todos Fossem Iguais a Você* (Tom e Vinicius), *Dindi* (Tom e Aloysio de Oliveira), *Eu e a Brisa* (Johnny Alf), *O Barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), *As Praias Desertas* (Tom Jobim) e *Meditação* (Tom e Newton Mendonça). Mas sua voz e seu repertório estão em oposição evidente aos anti-românticos da intelligentsia desconfiada do "atraso" embutido no imediatismo do sentimento, obstáculo à urgência do progresso material e de suas noções tão estritas quanto estreitas de bem-estar, liberdade e realização, os objetivos mais altos da razão. O sentimento, esse irracional atributo humano, poderia pôr em perigo o planejamento da acumulação de excedentes, a condição *sine qua non* de progresso, definido em termos materiais. Uma das condições desse mesmo progresso é, porém, exatamente o acirramento da competição, do individualismo, do impulso contraditório — ou predatório — de descolamento de valores coletivos.

O Que e Quanto

***Simplesmente Maysa*, coleção em 4 volumes e 60 faixas. Direção de Helio Costa Manso. Lançamento e distribuição: Som Livre Direct. Venda exclusiva pelo tel. 00++/11/3350-3350 ou pelo site www.somlivre.com.br. Preço: R$ 49,90**

Nessa dialética dilacerante, o repertório da *crooner* dos anos 50 oferece um paliativo potencial a um mal crônico e global produzido pela ruptura e pela solidão num mundo dominado pela lógica da acumulação. No entanto, como as sensações e os sentimentos fundamentalmente individuais evocados por esse universo romântico e intimista jamais poderão ser verdadeiramente socializáveis, é esse mundo que permite a construção de refúgios para a subjetividade radical, cada vez mais dependente de uma sensação virtual de lugar e tempo (a função favorita da música), em que o amor, a paixão e, por que não, o prazer — todos os estados subjetivos irredutíveis ao controle e à mensuração racionais — podem ser cultivados ao abrigo da vergonha ou da censura intelectual. ■

Em Maysa (abaixo e na página oposta), todos os estados subjetivos irredutíveis ao controle e à mensuração racionais podem ser cultivados ao abrigo da vergonha e da censura: amor, paixão e, por que não, prazer

Imagens Delirantes

Texto de época do poeta **Manuel Bandeira** dedicado à cantora investiga seus mistérios

Um dia eu pensei um poema para Maysa. "Maysa não é isso. Maysa não é aquilo. Como é, então, que Maysa me comove e me sacode, me buleversa, me hipnotiza? Muito simplesmente. Maysa não é isso, mas Maysa tem aquilo. Maysa não é aquilo, mas Maysa tem isto. Os olhos de Maysa são dois; não sei que dois, não sei como diga dois oceanos não-pacíficos. A boca de Maysa é isto isso e aquilo. Quem fala mais em Maysa: a boca ou os olhos? Os olhos e a boca de Maysa se entendem. Os olhos dizem uma coisa e a boca de Maysa se condói, se contrai, se contorce como a ostra viva em que se pingou uma gota de limão. A boca de Maysa escanteia e os olhos de Maysa ficam sérios. Meu Deus, como os olhos de Maysa podem ser sérios e como a boca de Maysa pode ser amarga! Boca da noite (mas de repente alvorece num sorriso infantil inefável)". Cacei imagens delirantes. Maysa podia não gostar. Cacei o poema. Maysa reapareceu depois de longa ausência. Maysa emagreceu. Está melhor assim? Nem melhor nem pior. Maysa não é um corpo. Maysa são dois olhos e uma boca. Essa é a Maysa da televisão. Maysa que canta. A outra eu não conheço não. Não conheço de todo, mas mando um beijo para ela.
(Texto extraído do encarte da coleção)

FOTO FOLHA IMAGEM

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTOS STOCK PHOTOS / HAULTON GETTY / KEYSTONE

O rock errou?

A indústria explora a memória das estrelas do rock dos anos 60, mas talvez elas sejam personagens da história errada

Por Ned Sublette, de Nova York

Artefatos de Hendrix, confissões de Lennon, sobras de Morrison, duplicatas de Joplin e nova cópia de *Gimme Shelter*: o rock verdadeiro pede guarida

A sombra do rock veio para ficar. Pelo menos, essa é a mensagem da indústria das finadas estrelas do rock dos anos 60, segundo a conveniente *memorabilia* que propaga. A cada cinco anos, surge um novo conjunto de "necroversários". Este é o 30º ano da morte de Jimi Hendrix e de Janis Joplin, e o 20º de John Lennon (dia 8); no ano que vem, acontece o 30º do *Lizard King* movido a álcool, Jim Morrison. Ao necrológio, some-se farto merchandise iconográfico desses que são alguns dos mais superconsumidos e supervalorizados artistas da história. Pouca coisa vale a

FOTOS HULTON GETTY

pena. A recente safra nostálgica do rock-anos 60 inclui o relançamento de luxo e com som melhorado do excelente filme dos irmãos Maysles, *Gimme Shelter*, um documentário no estilo cinema-verdade sobre o ano de 1969 dos Rolling Stones, que culmina com a verdadeira batalha perdida (ou campanha de Waterloo da banda) que foi o show anti-Woodstock no Altamont Speedway. Há também *Lennon Remembers*, uma reedição em capa dura — e com verborragia nunca antes publicada — de uma série de entrevistas dadas por um loquaz John Lennon à revista Rolling Stone em 1970. Menos interessante é a inadequadamente nomeada — e levada a sério — *Essential Rarities*, verdadeira raspagem do baú de fitas demonstrativas e trechos ao vivo do The Doors. A pouca produção em estúdio de Janis Joplin (três álbuns pela Columbia e um via selo independente) já foi tantas vezes relançada que a contribuição da Sony à sua memória coube em dez faixas de um CD, *Super Hits*, sem barulho maior, com aparência de linha de montagem e orçamento baixo. Finalmente, numa categoria per si, vem o fã de Jimi Hendrix e co-fundador da Microsoft, Paul Allen, em sua generosa colaboração de US$ 240 milhões: o *Experience Music Project*, em Seattle, uma espécie de site de internauta trazido do espaço virtual para o real, num gigantesco edifício projetado por Frank O. Gehry (o arquiteto do Guggeheim-Bilbao) para acondicionar uma coleção de centenas de artefatos. É isso o que a mídia trata por uma abreviatura: rock'n'roll. Mas assim está apenas levando incautos fiéis a acender seu incenso no altar errado.

Rock'n'roll era música negra. Ike Turner. Chuck Berry. Fats Domino. Bo Diddley. A erupção do rock'n'roll na primeira metade dos anos 50 (50 anos atrás!) foi o princípio de uma verdadeira revolução social e de um movimento em direção à integração racial nos Estados Unidos. Como John Waters mostrou brilhantemente no filme *Hairspray*, o fato chocante do rock em plena América era ver jovens brancos ouvindo primitiva música negra, dançando de um jeito negro, absorvendo conceitos negros de sexualidade e mesmo criando laços com alguém negro de verdade. Muito embora a segregação fosse, em geral, de mão única, brancos conseguiam sorrateiramente entrar em bailes black caso ousassem. Alguns dos cantores da primeira geração do rock fizeram justamente isso.

A substância musical do rock 'n'roll (conforme dizia Robert Palmer, "rock" do Memphis e "roll" de Nova Orleans) era black; os artistas eram tanto negros como brancos (Elvis Presley gravou *Heartbreak Hotel* e *Don't Be Cruel* em 1956). Todos os pioneiros rock'n'rollers negros viriam mais tarde a ser reclassificados no rhythm & blues. Mas naquele tempo eles eram o rock'n'roll. Nos anos 60, dito bem superficialmente, o rock adotaria quatro rumos paralelos: a europeização, o americanismo legítimo, a contracultura

A erupção do rock'n'roll nos anos 50 foi o princípio de uma revolução social que levou jovens brancos à música e à cultura negra de artistas como Chuck Berry (à dir.). O combate à segregação racial, na década seguinte, liderada por Martin Luther King (acima), coincidiu com o separatismo musical: em pouco tempo já não havia mais rock'n'roll; somente rock

FOTOS STOCK PHOTOS / HULTON GETTY

Os Pioneiros da Contracultura

Anárquicos e dionisíacos, eles tinham em comum a sensibilidade artística e a lucidez de um pensamento livre. Por Luiz Carlos Maciel

No seu clássico ensaio *The Quintessence of Ibsenism*, Bernard Shaw diz que há dois tipos de pioneiros na "marcha para as planícies do paraíso (por assim dizer)...". Ou seja: há duas visões críticas da nossa realidade, ambas com o propósito comum de desenvolvimento da sociedade, mas distintas em suas próprias essências. Como elas envolvem rupturas mais ou menos radicais com a ordem vigente, são expressas pela metáfora dos "pioneiros". Muito bem. De acordo com Shaw, o segundo pioneiro, "cujos olhos estão na nuca", é o homem que diz ser errado o que se tinha como certo. Já o primeiro pioneiro, "cujos olhos enxergam longe e estão no lugar normal", declara que é certo o que dizem ser errado. O segundo pioneiro quer proibir o que é permitido; o primeiro pioneiro quer liberar o que é proibido. Os dois tipos contribuem para o progresso da vida coletiva. Mas são diferentes, as índoles que os animam são opostas, e é útil distingui-los para perceber a natureza íntima de cada momento.

A época áurea da contracultura foi pródiga em pioneiros do primeiro tipo. Eles defenderam o que era considerado infame pela ordem estabelecida: a liberdade sexual, o uso de drogas, a rebelião política, a insubmissão às normas vigentes — e até a aventura religiosa. Eles levaram à prática existencial a subversão de valores com que Nietzsche sonhara no século passado. Seu espírito é o da afirmação; seu comportamento é anárquico, dionisíaco. Esses pioneiros do primeiro tipo, típicos da contracultura, dedicavam-se a várias áreas da atividade humana, conforme a natureza individual de cada um. Mas foram principalmente músicos e escritores; tinham em comum a sensibilidade artística e a lucidez de um pensamento livre. Basta lembrar de John Lennon, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Allen Ginsberg, Thimothy Leary, Alan Watts e tantos outros. Todos eles já se foram.

Os pioneiros que sucederam essa geração incomparável são, em geral, da outra raça, os pioneiros do segundo tipo. Não possuem o mesmo instinto libertário dos anteriores. Preocupam-se em negar o que a ordem vigente aceita como normal. Seu espírito é o da negação. São macrobióticos, vegetarianos e praticantes de disciplinas variadas, em geral impostas por seitas religiosas e congêneres. Para eles, por exemplo, é errado fumar, comer carne e açúcar, viver de maneira sedentária e, de modo geral, seguir muitos princípios, convenções e crenças que a ordem estabelecida considera indiscutíveis. O chamado movimento New Age foi certamente inventado por um segundo pioneiro.

A ação do primeiro pioneiro, na contracultura, foi mais dramática, mais contundente, mais espetacular. Ela se manifestou em vários níveis. No mais básico, existencial, visava a uma liberdade absoluta, sem freios de qualquer tipo, no sentido do faze-o-que-quiseres de Aleister Crowley. A ousadia atemorizou muitos, mas libertou também bastante gente, que soube não só viver a experiência da plena liberdade subjetiva, como também aprender-lhe as lições. Shaw comenta que, freqüentemente, o segundo pioneiro aparece para o homem comum como um humanista de bons sentimentos e o primeiro pioneiro, ao contrário, como um corruptor da moral pública e da vida familiar, pois, "numa sociedade com consciência culpada, é mais fácil dizer que o certo está errado do que dizer que o errado está certo". Mas, ainda que todos digam que o segundo pioneiro é um bom homem, secretamente o acham um chato e o odeiam; por outro lado, ainda que xinguem o primeiro pioneiro de todos os nomes, secretamente o adoram como o salvador de seus desesperos mais profundos.

Artistas como Lennon, Hendrix, Janis e Morrison ou pensadores como Ginsberg, Leary e Watts são, por isso, inesquecíveis. Embora tenham sido fartamente difamados pelas vozes oficiais do sistema, aliviaram muitos corações do peso opressivo das mais variadas repressões. Pois a repressão pode parecer a fonte da virtude; mas a fonte da felicidade é a liberdade. Os pioneiros do primeiro tipo abriram espaço para que os de segundo tipo pudessem surgir e condenar as indulgências da tradição. Entretanto, hoje em dia, parecem sumidos. Infelizmente. Pois ser virtuoso é bom; mas ser feliz é necessário.

Capa da revista Oz (acima), de 1967: iconoclastia lisérgica

ILUSTRAÇÃO EXTRAÍDA DO LIVRO *THE SIXTIES*

hippie e a pura música black. O rock europeizado se deu via ingleses — Beatles, Stones, Animals e Yardbirds estudaram feito musicólogos cada nuança de discos de negros americanos e deram ao som um ritmo novo e desengonçado. A geração seguinte do rock'n'roll (Aerosmith) copiou as cópias da música negra, futuras gerações copiariam essas cópias, num estilo degenerativo das cópias em máquina xerox. Ao mesmo tempo, na América, o movimento rock'n 'roll de raiz, originário de todas os cantos do país, baseado numa mistura de influências — blues, claro, mas também o country e boa dose de tumbao cubano reciclado — forjava maravilhas únicas e grupos de poucos sucessos. Gravações como *Hang on Sloopy*, *Wooly Bully* ou *Good Lovin* são exemplos de uma arte *naïve* que ainda soa bem, sobretudo se não for ouvida com freqüência.

Deve-se à música da geração hippie o movimento do rock que eliminou o "n'roll". Embora com os standards em geral mais fracos entre tais categorias, foi esse o movimento que veio a se firmar como referência histórica e ser denominado rock'n'roll. Seus porta-estandartes são as mencionadas estrelas desaparecidas do rock — além de todos aqueles que contribuíram mais para a história das bacanais do que da música, propriamente. Enquanto isso, os negros iam em frente por conta própria. Basta ver o que aconteceu com os selos Motown (Marvin Gaye, Stevie Wonder e afins) e com o elenco de rhythm & blues do Stax/Volt (Otis Redding, por exemplo), sem falar no funk de James Brown, no protofunk da banda Sly and the Family Stone, em toda a música soul.

A grande revolução social dos anos 60 não foi a explosão hippie da segunda metade da década, e sim a dos direitos civis da primeira metade, que levou a segregação racial ao fim, conforme aspiração e exigência da comunidade negra, que não se satisfazia ouvindo The Doors. Ironicamente, com maior integração veio o separatismo musical. Em especial depois do assassinato de Martin Luther King, brancos e negros se viram trabalhando em mundos musicais díspares. E já não havia mais rock'n'roll. Somente rock.

De todos os ídolos desaparecidos do rock, Jimi Hendrix poderia ter sido o princípio de algo; ao contrário, ele foi o fim, a última estrela negra do rock'n'roll. A estrela negra seguinte do rock'n'roll, George Clinton, renegaria o termo *rock*, muito embora os velhos discos de sua Funkadelic (e, depois, da P-Funk ao vivo) devam muito a Hendrix e Zappa. O gênero começou a corresponder ao estilo de uma molecada branca, feito por e para jovens brancos. Por imposição de um mercado segmentado, o rock acabou sendo definido e segregado por raça — exatamente o oposto do impulso original do rock'n'roll. Pelos anos 70, o punk já havia removido qualquer traço de ritmo do rock — ritmo esse que havia migrado para o funk, que por sua vez havia emprestado, das bandas latinas, a idéia de texturas para fazer uma música para dançar. O prazer do rock'n'roll deu lugar à agressão explícita. Na década de 80, não seria mais inconcebível que o rock servisse à expressão de racismo branco, caso das bandas skinhead e outros movimentos *thrash* e ultraviolentos.

A cada geração que se sucede, a música que se comercializada como rock se mostra mais previsível e pré-formulada, desprovida de alegria e de ritmo, sufocada e de timbre monótono. Em outras palavras, sem aquilo que poderia ter feito alguém ter gostado do rock'n'roll, quando este surgiu pela primeira vez. Há 50 anos. ▮

Acima, detalhes do memorial projetado por Frank O. Gehry e bancado por Paul Allen, co-fundador da Microsoft: Hendrix vira museu

FOTOS STAN SMITH/DIVULGAÇÃO

FOTO LIBRARY OF CONGRESS

O oficial da vanguarda

Ensaios e nova biografia confrontam arte e política na obra de Dmitri Shostakovich, compositor russo morto há 25 anos

Por João Marcos Coelho

Não se pode pretender a tranqüilidade que proporciona a distância histórica quando se fala do compositor russo Dmitri Shostakovich apenas 25 anos depois de sua morte. Pouco importa que o regime soviético não mais exista e a Guerra Fria seja apenas tema de estudos. A palavra certa é desassossego. Um disco recém-lançado na Inglaterra — *The Unknown Shostakovich* — dá conta de um compositor sempre por ser descoberto (*ver quadro*). Às declarações mais óbvias de músicos, ocupados que estão com o mais importante, que é tocar uma das obras mais densas e belas do século 20 ("Shostakovich foi o único a exprimir os sentimentos e pensamentos das gerações do povo russo cujo destino foi viver sobre o jugo do totalitarismo", escreve o violoncelista russo Alexander Ivashkin no livro *Schnittke*), contrapõem-se as tertúlias ideológicas levantadas por teóricos e musicólogos sobre as conturbadas ligações do compositor com o regime stalinista. Dois livros recém-lançados nos Estados Unidos (a biografia *Shostakovich — A Life*, de Laurel E. Fay, e o volume de ensaios *Shostakovich in Context*) tentam, mas não conseguem, dar fim a essa pendenga interminável.

Revisionistas divergem sobre documentos do músico (à esquerda) e apontam possíveis subtextos ideológicos em sua obra: perseguição, ciência ou miopia crítica?

A vida e a obra de Shostakovich funcionaram como um pêndulo perfeito, ora transgredindo os rígidos limites estéticos do regime, ora fazendo dolorídas retratações musicais públicas. Em 1927, por exemplo, foi enorme o sucesso de sua *Sinfonia nº 2*, composta em comemoração ao 100º aniversário da Revolução. Três anos depois, a ópera modernista *O Nariz*, baseada em conto de Gogol, foi criticada como produto de "uma burguesia decadente" e retirada de cartaz. Ele, então, compõe a terceira sinfonia ("*Primeiro de Maio*"), mas a ópera era seu destino natural, só interrompido porque ele levou uma enorme trombada em 1934 por causa de *Lady MacBeth de Msensk*. O Pravda foi implacável, e Shostakovich jamais retornou ao gênero, refugiando-se dali em diante na música instrumental (15 sinfonias e 15 quartetos).

Alfred Schnittke (acima) orquestrou prelúdios para piano de Shostakovich (abaixo): escrita original dificultada por uma digitação privilegiada, possível pelo extraordinário tamanho das mãos do autor (no alto, à dir.)

Em 1937, reabilitou-se com a *Quinta Sinfonia*, e com a *Sétima*, que retrata com intensidade a guerra contra o invasor nazista, transformou-se em herói nacional. Em 1948, ele teve a companhia de Prokofieff quando foi novamente humilhado por Jdanov, o burocrata do Partido Comunista encarregado dos assuntos culturais. Shostakovich só se reabilitou para valer mesmo, apesar de várias tentativas nos anos 50, quando, para poder assumir o cargo de presidente do Sindicato dos Músicos, se filiou ao partido em 1960. Dali em diante, até a morte em 1975, foram 15 anos de glórias e muitos discursos oficiais.

Chega a ser curioso como esse homem nascido 11 anos antes da Revolução de 1917 foi vilipendiado de todos os lados. Fosse pelo regime soviético, quando saía fora dos rígidos limites do Realismo Socialista, ou pelo establishment ocidental (vanguardas radicais à frente), que o acu-

sou ora de passadista e ultrapassado, ora de submisso ao tacão comunista, o século fez dele um de seus bodes expiatórios preferidos. Tudo caminhava para um certo consenso: o compositor havia sofrido com o regime soviético, mas teria sido capaz de furar certos bloqueios ideológicos. Essa perspectiva mudou quatro anos depois de sua morte, desde a publicação de *Testemunho*, as memórias do compositor transmitidas a Solomon Volkov, que as contrabandeou ao Ocidente e publicou nos Estados Unidos em 1979. Prato cheio para os anticomunistas, *Testemunho* é a base documental dos revisionistas, que consideram Shostakovich um dissidente enrustido desde criancinha. Mas, bom demais para os anseios anticomunistas para ser verdadeiro, o livro não passava de fraude grosseira.

Teve início, então, uma dura batalha entre os pesquisadores que já dura mais de duas décadas. Ian MacDonald, jornalista inglês e revisionista-mor, mantém um alentadíssimo site na Internet em que apenas a cronologia desse debate alcança mais de cem páginas. MacDonald controla também o *DSCH Journal*, um jornalzinho mimeografado que rescende aos tempos da Guerra Fria, com cara de guerrilha dos anos 60. Só o site, que reproduz artigos do jornalzinho, deve ter mais de 400 páginas de texto cerrado. Ele tem a seu lado Volkov, a dupla Allan B. Ho e Dmitri Feofanov, que publicou dois anos atrás um calatau de 600 páginas defendendo a autenticidade de *Testemunho*, e até um músico ilustre em debate, Vladimir Ashkenazy, que se mostra, por infelicidade, ingênuo e visivelmente manipulado.

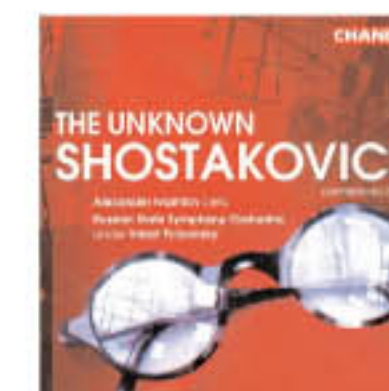
Do lado dos anti-revisionistas, Laurel E. Fay é um dos principais nomes. Tornou-se célebre no mundinho shostakovichiano três anos depois da publicação com enorme espalhafato de *Testemunho*, que ela demoliu em um artigo no qual acusou Volkov de falsificar a assinatura do compositor na abertura de cada um dos capítulos e de má-fé no uso de depoimentos de pessoas já mortas, portanto "incapazes de confirmar ou negar suas invencionices". É dela a biografia recém-lançada pela Oxford (*Shostakovich – A Life*), na qual tenta espanar distorções e buscar uma objetividade impossível, em se tratando de Shostakovich. Ao afastar entrevistas e memórias, Fay se limita às fontes ditas oficiais: discursos do compositor, reportagens e críticas de jornais. A vantagem é que ela teve acesso a um importante acervo de correspondência inédita dele e, de fato, fez emergir sua figura não mais como "o fiel cidadão comunista nem como o dissidente, duas caricaturas condenáveis".

Shostakovich in Context, lançado simultaneamente à biografia de Fay, reproduz 13 artigos produzidos por estudiosos ingleses, norte-americanos, russos e israelenses

para seminários da Universidade de Michigan, em 1994. De longe, o primeiro artigo é o mais importante, porque faz o contraponto mais consistente às teses de Ian MacDonald. Assinado por um dos mais argutos musicólogos da atualidade, Richard Taruskin (autor também do excepcional *Defining Russia Musically*), ele apresenta uma qualidade rara nesta profissão: o humor. E refuta supostas figurações ideológicas no texto musical, como a representação de camponeses ou do Exército Vermelho por meios estritamente sonoros. "McDonald consegue enxergar, num dos temas da *Quinta Sinfonia* em que dialogam a flauta e a trompa, a conversa de dois delegados do Partido".

O que transformou a música de Shostakovich no "diário secreto da União Soviética" não foi, conforme Taruskin, o suposto subtexto que ele teria colocado nela, mas o que ouvintes quiseram perceber conforme a conveniência ideológica de cada um. "Nunca é apenas Shostakovich. É sempre Shostakovich e nós." Seu ponto de vista coincide com o de Mário de Andrade, em artigo de 55 anos atrás. Afirma Taruskin: "O Shostakovich maduro não era um dissidente. Nem um modernista. O Shostakovich maduro era um representante da intelligentsia. (...) A idéia de arte do Shostakovich maduro, em contraste com as tradições egoísticas do Modernismo ocidental, não era baseada em alienação, mas em serviço. Sob condições incrivelmente duras, ele encontrou uma maneira de manter-se a serviço do povo e de preservar sua integridade pessoal. Desse modo, ele permaneceu – senão no sentido soviético, no sentido russo da palavra – um artista 'cívico' ".

Em janeiro de 1945, um mês antes de sua morte, Mário de Andrade escreveu o prefácio para a tradução de uma biografia de Shostakovich escrita por Victor Seroff. É impressionante sua capacidade de assimiliar e compreender a obra em evolução de Shostakovich, embora 30 anos antes da morte do compositor russo, e sem conhecer parte realmente substancial de sua obra. Surpresa maior é que Mário antecipa – e, mais, corrige – as teses de Taruskin. Para este, a música é a arte-chave que identifica culturalmente a Rússia. Mas o que ele chama de "civismo" em Shostakovich é entendido por Mário como funcionalidade moral e valor ético: "A obra de Chostakovich (*sic*), a música comunista, sem fazer isso com a prefixação ditatorial político-religiosa dos gregos, dos egípcios, dos indianos, reimpôs a noção e o sentimento do *ethos* na música da atualidade". Claro, Mário escreve num momento de crença profunda no futuro luminoso do regime soviético, enquanto Taruskin, já tendo assistido à ruína da URSS, toma-se de amores pela velha Rússia. É Mário, porém, quem faz perceber que é a "nossa incompreensão democrática" que impede o pleno entendimento da música de Shostakovich. Uma polêmica encarniçada que parece não ter fim. ■

Lançamento em disco (abaixo) surpreende com abertura inédita e novas versões concertantes: Shostakovich desconhecido

O Neo-Sinfonista

Disco traz partituras raras e concerto de Schumann reorquestrado pelo compositor russo

Em *The Unknown Shostakovich* (O Shostakovich Desconhecido), disco recém-lançado na Inglaterra pela Chandos, o compositor russo nos surpreende mais uma vez. Desta vez, com uma abertura inédita, duas orquestrações para concertos de violoncelo, além de dois de seus prelúdios para piano orquestrados pelo igualmente perseguido compositor Alfred Schnittke, seu sucessor e nome mais representativo da Rússia pós-glasnost. O prato de resistência são os concertos para violoncelo reorquestrados por Shostakovich. Ao primeiro, de seu aluno predileto Boris Tishchenko (1939), de instrumentação diferente (17 metais e madeiras, além de percussão e harmônio), ele aplica um receituário conservador, adotando uma orquestra tradicional. Mas ao segundo, o célebre *Concerto para violoncelo* de Robert Schumann, ele aplica sua prodigiosa linguagem sinfônica, que o impôs como o "Beethoven do século 20", como chamou-o a revista francesa *Le Monde de la Musique*. Acrescenta metais, encorpa a instrumentação e, no segundo movimento, uma harpa. Em outras palavras, traz essa belíssima obra concertante romântica para o século 20. Um triunfo, em ambos os casos, acentuado pela formidável execução do violoncelista Alexander Ivashkin, acompanhado pela Orquestra Sinfônica Estatal Russa regida por Valeri Polyansky. Ivashkin, autor da primeira biografia consistente de Schnittke, foi responsável pela inclusão dos dois epigramas sinfônicos orquestrados por ele. – JMC

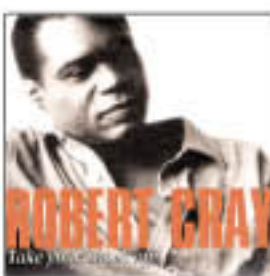
Concreto desarmado

Disco de Fernanda Abreu é um manifesto em defesa da vida no asfalto

O novo CD de Fernanda Abreu é um culto ao espírito metropolitano e à alma coletiva que anima as grandes capitais. Sabedora de que cidades fundam o progresso, a funkeira partiu dos feitos culturais e mazelas sociais da cidade partida – outrora maravilhosa – para fazer um disco coeso, com competentes variações sobre um só tema: a vida possível nos grandes centros urbanos. Numa exaustiva e eufórica colagem de sensações típicas da vida citadina, as letras (Fausto Fawcett, Liminha, Lenine) garimpam as alegrias do concreto armado. *Urbano Canibal*, funk batucado de leve coloração jazzística, sintetiza a idéia central do disco: um panteísmo urbano que vê a presença de um deus metropolitano em cada beco, rua ou atitude dos bichos de asfalto. A faixa-título traz versos curtos e bem casados com um ritmo contagiante, caso também do funk quase hard *Fatos e Fotos*, ambos na velocidade das grandes cidades (quando o trânsito permite). Destaque para *Baile da Pesada*, samba-funk permeado por finos scratches, e a balada *Paisagem de Amor*, cujo cenário para o romance não é outro senão aquele tomado por táxis, esquinas, cinemas e outdoors. Este CD é o prolongamento sofisticado de trilha anterior, e, se continuar nessa estrada, Fernanda Abreu corre o sério risco de fazer uma obra-prima da próxima vez, como há muito não se vê na MPB, a música preta brasileira, da qual ela é uma representante autorizada. – MARCO FRENETTE • ***Entidade Urbana*, Fernanda Abreu (EMI)**

A performer: projeto móbile afiado e urbano

Eles usam bons sapatos

Juntos há um quarto de século e em novo selo, Robert Cray e banda celebram o 11º disco antológico de uma carreira de glória na cena blues, soul e r&b. Líder, cantor e guitarrista, Cray forma com a base branquíssima de Kevin Hayes, Karl Sevareid e Jim Pugh uma das mais elegantes e legítimas bandas da música black do Memphis e do sul dos Estados Unidos. Impecável e com um convite explícito para descalçar os sapatos, o disco merece atenção faixa a faixa, e um pouco mais particularmente em *Love Gone to Waste*, *It's All Gone*, *Living Proof* e *What about Me*. – REGINA PORTO • ***Take Your Shoes Off*, The Robert Cray Band (Ryko/Trama)**

Ainda mínimo

Glassworks, que o compositor norte-americano Philip Glass concebeu e gravou pela primeira vez em 1982, é o novo lançamento da série *Music for You*, da Sony. Com seu design sedutor e clean, a nova série coloca o mestre do minimalismo ao lado de nomes como Satie, Mozart e Dvorák. Trata-se de uma das muitas obras no estilo inconfundível do autor. Mas o lançamento desperta dúvidas no ouvinte: 18 anos depois, a música de Glass pode soar menos como um verdadeiro clássico do que como o resultado de um experimento estético datado. – LSK • ***Glassworks*, Philip Glass (Sony)**

Novo resumo da ópera

São 30 árias célebres, por algumas grandes lendas vocais da cena lírica. Callas (La Gioconda), Giulietta Simionato (Santuzza), Marcella Pobbe (Lauretta), Astrid Varnay (Senta) e Martha Mödl (Isolda) aparecem em registros dos anos 50. Dividem espaço sopranos e meio-sopranos como Tebaldi, Hendricks, Ricciarelli, Crespin, Gheorghiu, Caballé, Von Otter, Kanawa, Baker, Upshaw, Fleming, Horne, Larmore, Troyanos, Berganza, Bartoli, Von Stade, Bonney, Pop, Gruberova e Meier. Ainda que para bom entendedor uma ária não baste, é um álbum prático para neófitos. – RP • ***Diva, 30 Great Prima Donnas*, vários (Teldec)**

Cria de laboratório

Moreno pertence a uma geração sem velhos dramas psicanalíticos. O filho mais velho de Caetano Veloso não renega, ao contrário, reafirma a fonte paterna em seu disco de estréia. São 14 criações ou recriações inéditas, mais preocupadas com a invenção do que com as inevitáveis ilusões de parentesco – na voz, no falsete, nas canções de língua estrangeira ou na serena máscara baiana de dizer doçuras. Sem falar nos experimentos com timbres e atonalidade, com toque de vanguarda. Na última faixa, presença de Daniel Jobim, neto de Tom e outro sósia. Simpático e promissor. – RP • ***Máquina de Escrever Música*, Moreno + 2 (Rockit!)**

Circulação de fino trato

A imagem doce e agressiva da baiana Rebeca Matta chega a disco novo com faixa-título inspirada em um adesivo: "Good girls go to Heaven, bad girls go everywhere". Circulando por toda a parte, ela vai do rock com eletrônica à boa casa do samba. Com muito peso na bateria e na guitarra, relê Ataulfo Alves e Paulo Gesta (*Na Cadência do Samba*), João Bosco e Aldir Blanc (*O Ronco da Cuíca*), revisita Tom Zé (*Parabelo*) e Chico Science (*A Cidade*) e mostra alguns desconhecidos em surpreendentes cenários sonoros. – PEDRO KÖHLER • ***Garotas Boas Vão pro Céu, Garotas Más Vão a Qualquer Lugar*, Rebeca Matta (Lua Discos)**

Garoa fina sobre mar calmo

A discreta grandiloqüência de Zé Miguel Wisnik, um falso zen, salta por estas 16 faixas pacientemente cultivadas. O percurso São Paulo–Rio na companhia de Elza Soares e Jussara Silveira serve de metáfora para a fixação de uma nova síntese poético-musical de duas cidades ditas rivais. Observador, crítico, confessional, Wisnik recorre à memória para reescrever paisagens reveladoras, nas tintas da melhor MPB clássica e de câmara. Paulinho da Viola na lembrança, Zé Celso Martinez Corrêa e Alice Ruiz entre co-autores dão a dose certa de melancolia, transgressão e nobreza. – RP • ***São Paulo Rio*, Zé Miguel Wisnik (Maianga)**

Normas de convivência

Há 50 anos, o Marlboro Music Festival vem influenciando gerações de instrumentistas de todo o mundo. Seu princípio fundador tem sido, particularmente, a prática musical. Mais do que performance ou didatismo, o que importa é o convívio entre grandes músicos. Este CD duplo traz gravações inéditas de Rudolf Serkin ao piano, ao lado de seu filho Peter, que conduz duas obras de Beethoven, o *Concerto nº 4* e a *Fantasia-Coral*. Na orquestra, entre outros, a *spalla* Pina Carmirelli, a violista Kim Kashkashian e o violoncelista Peter Wiley. – LSK • ***Beethoven*, Rudolf Serkin (Sony)**

Miniaturas poéticas

A proverbial *finesse* e a versatilidade da soprano norte-americana Barbara Hendricks, que se apresentou no Brasil em outubro, encontram um campo aberto para exibir-se diante da diversidade de sentimentos que impregnam os *Lieder* ultra-românticos de Hugo Wolf, reunidos neste seu novo disco. Não se trata, aqui, de um ciclo: cada um dos *Lieder* tem sua atmosfera específica, e a cantora consegue se metamorfosear a cada volta, mergulhando na poesia dos dramas em miniatura enunciados por versos de Goethe e Mörike. – LSK • ***Hugo Wolf*, Barbara Hendricks (EMI)**

Último ato

Ópera barroca de Keiser inspirada na Grécia antiga reconquista atenção do público

Creso, o rei lídio que se considerava o homem mais afortunado do mundo e cuja trajetória exemplifica como a de nenhum outro a efemeridade da glória, é o personagem principal de *Croesus*, a ópera barroca de Reinhard Keiser (1674-1739), que passou séculos esquecida até voltar à atenção do público no século 20. Keiser – em vida considerado um igual de Händel e ao morrer saudado como o maior de todos os compositores de ópera – caiu em esquecimento a partir do século 19. Em 1912, um artigo de Romain Rolland o compararia a Mozart, mas só em 1990 aconteceria nova montagem da ópera, em Paris. Este registro em CD foi feito depois de uma série de apresentações pela Akademie für Alte Musik de Berlim, dirigida por René Jacobs e com Dorothea Röschmann e Roman Trekel entre os solistas. A orquestra é brilhante, e o trabalho de solistas e orquestra, magnífico. A trama, de moral edificante, é extraída dos relatos do historiador grego Heródoto, mas temperada com enredo amoroso que contradiz sentimentos, bem ao gosto barroco. O *lieto fine* (final feliz), essencial ao gênero da ópera séria, está presente no enredo tanto quanto na própria história da obra musical de Keiser, que finalmente reconquista o lugar que merece. – LUIS S. KRAUSZ • ***Croesus – Keiser*, Akademie für Alte Musik e René Jacobs (Harmonia Mundi)**

Jacobs (abaixo): à frente do primeiro registro

Ouvindo a voz do sertão

O grupo pernambucano Cordel do Fogo Encantado consegue passar para disco a vitalidade mostrada em show. Por Siba

Eles são do sertão pernambucano e surpreenderam o Recife quando lá se apresentaram pela primeira vez, em fevereiro de 1999. Haviam começado em 1997 com um espetáculo teatral, com o qual correram o interior do Estado até finalmente optar pelo formato musical. Ou quase. O show do Cordel do Fogo Encantado é pontuado pelo teatro e pela poesia. Muitos se perguntaram se o grupo conseguiria fazer a transição do palco para o CD sem perder a vitalidade. Conseguiu, e o disco é lançado até o início do ano com o nome do grupo e o título de uma das faixas, *Antes dos Mouros*.

A formação instrumental também surpreende: muita percussão, um só violão e vozes. Nada mais. Vozes sem cabresto que, mesmo em coro, não se sujeitam a marcações. Cada uma em seu tempo, a seu jeito, aos gritos, no bom sentido que a palavra grito tem para quem faz parte de alguma tradição musical de rua em Pernambuco.

O CD, independente e com produção do mestre Naná Vasconcelos, começa com uma vinheta: voz de vaqueiro aboiando entre efeitos de estúdio. O aboio, um dos mais fortes sons do sertão, não deixa dúvidas: é uma declaração de procedência. O que a faixa seguinte só confirma. *Poeira* (ou *Tambores do Vento que Vem*) desfia referências sertanejas que serão a tônica até o fim da audição, a começar pelos títulos duplos das canções, tradição na literatura de cordel.

Mas é um sertão diferente esse velho sertão do Cordel do Fogo Encantado. As mazelas descritas por Euclydes da Cunha e as belezas cantadas por seus poetas maiores se mantêm inalteradas; só o jeito de cantá-las é novo. Talvez ouvindo *Profecia* (ou *Testamento da Ira*) já dê para perceber que não se está cantando o sertão, mas sim ouvindo sua própria voz. Em *Chover* (ou *Invocação para um Dia Líquido*) e em *O Cordel Estradeiro*, aparece a mais importante referência, entre tantas, do grupo: a poesia improvisada dos cantadores sertanejos. Na linha histórica dessa tradição, que tem Inácio da Catingueira como primeiro grande nome, sucedem-se Zé Bernardino, Manoel Xudu, João Paraibano e Ivanildo Vilanova, citados nas duas canções na voz de Lirinha, cantor principal do grupo e iniciado na cantoria e no improviso desde pequeno. Quem nunca teve contato com o sertanejo em seus momentos de devoção às palavras pode, nas várias declamações, entender melhor o que João Cabral de Melo Neto tão bem descreveu no poema *O Sertanejo Falando*.

O líder Lirinha (acima), iniciado na cantoria e no improviso desdepequeno, comanda show do grupo em São Paulo (ao lado) com recursos de teatro e poesia

As faixas se sucedem sem intervalo. Destaque para *Alto do Cruzeiro* (ou *O Auto do Cruzeiro*), talvez uma das canções mais fortes. Em *Foguete de Reis* (ou *A Guerra*), a trama do violão com instrumentos de percussão, bem urdida desde o início, parece atingir o ponto máximo. O CD acaba com um belo poema de Zé da Luz, poeta tão idolatrado pelo sertanejo amante da poesia quanto desconhecido fora desse universo. Antes disso, porém, a faixa *Profecia Final* (ou *No mais Profundo*), finge-se de despedida em tom profético, citando Lampião, Conselheiro e ladainhas de romeiros entre gargalhadas profanas de um Exu brincalhão.

E faltou falar que os meninos são do sertão, mais precisamente da cidade de Arcoverde, palco de uma história sangrenta de conflitos entre o impulso civilizatório e os índios xucurus e negros escravizados. A região foi um dos pólos disseminadores do que hoje se constitui uma forma de religião popular. O culto aos encantados, espíritos de antepassados índios, negros e mestiços, tem em sua geografia sobrenatural um reino chamado Urubá. É possível que em Urubá seja mais fácil a comunicação com os reinos de dom Sebastião, de Conselheiro, da Aruanda dos Pretos-Velhos, das caatingas mágicas onde andam soltos os bois lendários por sua bravura, como Violento, Vaidoso e Avoador.

Mesmo para o povo da região e para o músico local, nem sempre é fácil ouvir o sertão cantando com tanto encanto de fogo mestiço.

FOTOS TOMAZ KLOTZEL

O PASSADO NÃO FICOU PARA TRÁS

Em seu novo CD, o U2 aposta no discurso e na sonoridade que o consagraram nos anos 80, mas é engano considerar o retorno um anacronismo

Por Michel Laub

O rock como fenômeno estético pode ser discutível, mas os mecanismos que levam seus expoentes ao estrelato têm sua complexidade. O status alcançado pelo U2, se rendeu muito dinheiro aos seus integrantes, também exigiu deles a postura correta e esperada, em termos musicais e de discurso, em cada momento de suas duas décadas de existência. Porque o U2 sempre apostou sua viabilidade numa sintonia fina com a agenda política internacional, dissesse ela respeito à esfera pública, da diplomacia e das relações econômicas, ou à privada, dos costumes e da moral média. Bono Vox e seus parceiros nunca frustraram essa expectativa, como prova o lançamento de *All That You Can't Leave Behind*. A importância do novo CD no cenário do pop/rock contemporâneo tem menos relação com o retorno a uma sonoridade oitentista, que parecia perdida nas faixas do memorável *The Unforgettable Fire* (1984), do que com o balizamento efetivo e exato do espírito de uma época.

Já foi assim antes. Em *Achtung Baby* (1991), operou-se a primeira transformação profunda na obra do grupo. Os discos anteriores, *The Joshua Tree* (1987) e *Rattle and Hum* (1988), ainda guardavam o maniqueísmo pacifista das letras, característica de um início de carreira inserido num mundo de blocos ideológicos distintos. A sonoridade era tributária do rock, porque o rock era o veículo previsível do protesto de então. Entre *Rattle and Hum* e *Achtung Baby*, o Muro de Berlim caiu, o comunismo acabou, a ameaça nuclear ficou mais distante, e Bono captou a mudança. Durante a década de 90, não deixou de fazer protesto, só que o fez de outra maneira: em *Zooropa* (1993) e *Pop* (1997), aproximou-se de um certo cinismo dominante, ironizando, por oposição ao que dizia, a linguagem comum de socialistas decepcionados e conservadores constrangidos numa nova ordem unificada e sem alternativas.

Então veio o terceiro momento, e com ele *All That You Can't Leave Behind*. No disco há versos como "Estou cansado de ouvir/ De novo e de novo/ Que vai haver/ Paz na terra" (*Peace on Earth*). A voz de Bono não é mais coadjuvante, como fora no registro de certas faixas de timbre eletrônico produzidas antes, e a guitarra de The Edge soa como nos primeiros tempos. O açucaramento pop de algumas melodias (*Kite*, *When I Look to the World*) e o tom de poema juvenil de determinadas letras não fazem delas, por certo, obras imprescindíveis para quem não é fã. É um erro, no entanto, considerá-las anacrônicas.

Isso porque o disco, como todos do U2, surge inserido em determinado contexto. No fim dos 90, assistiu-se à volta de governos teoricamente de esquerda na Europa, aos protestos de Seattle, ao recrudescimento de conflitos que pareciam condenados à lata de lixo da história. A globalização despiu-se do consenso, os grandes inimigos são novamente identificáveis, a música eletrônica está longe de ser novidade: é como se, diante desse cenário, voltasse a ser viável fazer rock, pregar os bons sentimentos e flertar com o pacifismo por vezes panfletário. O U2, claro, farejou os novos ventos.

Dizer "O amor não é algo fácil/ (...) É tudo que você não pode deixar para trás", como Bono faz agora em *Walk On*, talvez soe piegas para quem já cantou, em *The Fly* (1991), "Todo artista é um canibal/ Todo poeta é um ladrão/ Todos matam a inspiração e cantam sobre o luto". Mas, se a segunda canção era a trilha perfeita de um planeta anestesiado, conformado com um único projeto econômico e politicamente viável, a primeira sinaliza o ressurgimento de uma inocência perdida, que enxerga o retorno da justiça social ao debate e prega, de maneira idealista e juvenil, um utópico "mundo melhor". Levando-se o rock a sério em termos artísticos, cumpre admitir que se trata de uma ingenuidade. Não se levando, é desejar boa sorte ao U2 e

Bono (no destaque) e a capa de *All That You Can't Leave Behind* (Island): sintonia fina com a agenda política internacional

A Música de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

PaodeAçúcar

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
ERUDITO	Eduardo Fernández, Cristina Azuma, **Paulo Bellinati** (*foto*), Roland Dyen, Quinteto Tomatito, Gabriel Improta, Ricardo Rocha e Camerata de Violões são as atrações do *Panorama Internacional de Violão*, que acontece no Rio de Janeiro.	Nem todos os artistas divulgaram os programas de suas apresentações. O violonista uruguaio Eduardo Fernández deve homenagear o 250º aniversário de morte de J. S. Bach com a apresentação de quatro suítes para alaúde do compositor alemão. Já o luso Ricardo Rocha toca composições próprias, em duo com o cravista João Paulo Esteves da Silva.	Sala Cecília Meireles – r. da Lapa, 47, tel. 0++/21/224-3913, Rio de Janeiro, RJ.	Dias 8, 9 e 10. Ingressos: R$ 5 e R$ 10.	É uma rara oportunidade de o público brasileiro ter contato próximo com várias estrelas internacionais do violão. Quatro delas – Azuma, Bellinati, Dyen e Fernández – estarão também dando *master classes* na Escola de Música Villa-Lobos.	Na variedade de estilos da programação. O panorama reúne do jazz de Roland Dyen ao flamenco do Quinteto Tomatito, passando pela guitarra portuguesa de Ricardo Rocha, pelo barroco de Eduardo Fernández e pelo talento brasileiro de Cristina Azuma e Paulo Bellinati.	Um dos discos mais deliciosos do violonista uruguaio Eduardo Fernández é *La Danza*, no qual ele interpreta miniaturas de autores latino-americanos como Villa-Lobos, Brouwer e Barrios, entre outros. Selo Decca.
ERUDITO	O organista francês **Antoine Silbertin-Blanc** (*foto*) faz os dois últimos concertos do 7º Festival Internacional São Bento de Órgão.	1) Coelho – *Kyrie do 6º tom;* Sola – *Médio Registro de Mano Derecha*, 1º tom; Braga – *Batalha de 6º tom*; Pachelbel – *Chacona em fá menor*; Bach – *Prelúdio e Fuga BWV 542*; Baptista – *Allegro Comodo con Variazioni*; Amaral Vieira – *Sete Palavras de Cristo na Cruz*; Alain – *Litanies*; Silbertin-Blanc – *Improvisação sobre uma Canção Popular Brasileira*; 2) Bach – fugas, sinfonias e corais para órgão.	Mosteiro de São Bento – lg. de São Bento, s/nº, tel. 0++/11/ 228-3633, São Paulo, SP. Entrada franca.	Dia 5, às 20h30; dia 12, às 20h30.	Discípulo de Duruflé no Conservatório de Paris e professor da Escola Superior de Música de Lisboa, Antoine Silbertin-Blanc toca dois programas variados – um de música ibero-americana e outro inteiramente dedicado a J. S. Bach, marcando o 250º aniversário de sua morte.	No belíssimo órgão Walcker do Mosteiro de São Bento. Instalado em 1954 e equipado com uma nova consola há três anos, o instrumento tem uma sonoridade impressionante graças a seus 6 mil tubos, 77 registros e quatro teclados.	Conheça as obras para órgão de J. S. Bach na interpretação do organista e regente holandês Ton Koopman. Selo Deutsche Grammophon.
ERUDITO	Quarteto de Cordas de Brasília, Nobilis Trio, Catalin Rotariu, Natalia Khoma, Gustavo Garcia, Leonardo Altino e Marc Grauwells e **Stephen Prutsman** (*foto*) estão entre as atrações do 3º Festival Internacional de Música de Câmara de Pernambuco. Direção artística de Rafael Garcia.	1) Smetana – *Trio op. 15*; Dvorák – *Trio "Dumky"*; Brahms – *Quarteto op. 25;* 2) Carlos Gomes – *Sonata "Burrico de Pau"*; Villa-Lobos – *Bachianas Brasileiras nº 1*; Mozart – *Concerto K 414*; Vivaldi – *La Tempesta di Mare*; Haydn – *Concerto para violoncelo em dó maior*; 3) Obras de Paganini, Tartini, Stravinsky e outros; 4) Integral dos *Concertos Brandemburgueses*, de J. S. Bach.	Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, tel. 0++/ 81/271-8301, Recife, PE.	De 6 a 9, às 20h30. Ingressos: R$ 10 e R$ 20.	O Festival Internacional de Música de Câmara de Pernambuco tem levado ao Nordeste músicos eruditos de currículo respeitável, como Marc Grauwells, professor do Conservatório Real de Bruxelas, e Natalia Khoma, laureada com o Prêmio Tchaikovsky em 1990.	Na homenagem prestada aos 250 anos de morte de J. S. Bach no concerto de encerramento do festival. Serão executados os seis concertos do compositor alemão conhecidos como brandemburgueses, por terem sido dedicados ao margrave Christian Ludwig de Brandemburgo, em 1721.	O Quarteto de Brasília registrou em CD a obra que vai tocar no Recife – a *Sonata "Burrico de Pau"*, de Carlos Gomes. Selo Paulinas/Comep.
POPULAR	**Gilberto Gil** e **Milton Nascimento** (*foto*) fazem turnê de lançamento de seu disco, *Gil & Milton*.	Pelo menos um terço do espetáculo deve vir do CD, que conta com cinco composições inéditas da dupla, além de homenagens a Ary Barroso (*Maria*), Dorival Caymmi (*Dora*), Luiz Gonzaga (*Baião da Garoa*), Jorge Ben Jor (*Xica da Silva*), Beatles (*Something*) e Fito Paez (*Yo Vengo a Ofrecer mi Corazón*).	Canecão – av. Venceslau Brás, 215, tel. 0++/21/543-1241, Rio de Janeiro, RJ; Via Funchal – r. Funchal, 65, tel. 0++/ 11/3816-2300, São Paulo, SP.	Dias 1º, 2 e 3 (Rio) e 9 e 10 (São Paulo).	Tem tudo para entrar para a história o encontro entre dois dos principais criadores da MPB – o carioca radicado em Minas Milton Nascimento e o baiano Gilberto Gil.	Nas cinco composições inéditas feitas pela dupla. O destaque maior deve ir para *Sebastian*, homenagem a São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro. O videoclipe dessa música é dirigido por Andrucha Waddington e Lula Buarque.	*Gil & Milton* conta com a participação da dupla Sandy e Júnior. Selo Warner Music.
POPULAR	As cantoras Marisa Monte e **Cesária Évora** (*foto*) se apresentam com a Velha-Guarda da Portela no espetáculo de encerramento do projeto *Pão Music 2000*.	Indefinido até o fechamento desta edição.	Praia de Ipanema, Posto 10, Rio de Janeiro, RJ; praça da Paz, Pq. Ibirapuera, São Paulo, SP.	Dia 16, às 19h30 (Rio), e dia 17, às 11h (São Paulo).	Para celebrar os 500 anos do Descobrimento, o projeto *Pão Music* promoveu, ao longo do ano, bem-sucedidos encontros de artistas de língua portuguesa. A série termina com duas das melhores vozes femininas de ambos os lados do Atlântico.	Na voz grave, pés descalços e repertório melancólico de Cesária Évora. Nascida em Cabo Verde, em 1941, a cantora ganhou projeção internacional nos anos 90 cantando mornas, canções típicas de sua terra natal.	Em seu disco *Café Atlântico*, que conta ainda com a participação de Jaques Morelenbaum, Cesária Évora faz um dueto com Marisa Monte na canção *É Doce Morrer no Mar*, de Dorival Caymmi. Selo BMG.
POPULAR	Irvin Mayfield (trompete), Bill Summers (percussão e vocal), Horacio "El Negro" Hernández (bateria), Victor Atkins (piano), Yvette Summers (percussão e vocal) e Edwin Livingston (baixo) constituem a banda **Los Hombres Calientes** (*foto*), que se apresenta em São Paulo.	Indefinido até o fechamento desta edição.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/ 11/5561-1643, São Paulo, SP.	Dias 5 e 6, às 22h15. Couvert artístico: R$ 45 e R$ 65.	Liderada por Irvin Mayfield, um jovem virtuose do trompete, a banda Los Hombres Calientes, de Nova Orleans, chamou imediatamente a atenção da crítica por sua mistura de jazz moderno e acústico com o soul da Louisiana e música latino-americana.	No baterista cubano Horacio "El Negro" Hernández, que chega a Los Hombres Calientes com a difícil missão de substituir Jason Marsalis, que resolveu deixar a banda para investir em sua carreira-solo.	*Los Hombres Calientes* e *Volume 2* são os álbuns da banda. Selo Basin Street.
POPULAR	A **Banda Mantiqueira**, liderada por **Nailor Azevedo** (*foto*), é a convidada especial do projeto *Criadores do Brasil*, da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de John Neschling.	Nelson Ayres – *Concerto para percussão e orquestra.*	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, São Paulo, SP.	Do dia 19 ao 22, às 21h.	A Osesp escolheu uma maneira bastante festiva e brasileira para encerrar o ano em que se celebra o 500º aniversário do Descobrimento, chamando para o palco nobre da Sala São Paulo um dos mais destacados conjuntos nacionais de música popular.	No virtuosismo de Nailor Azevedo, o "Proveta". Alternando com igual desenvoltura sax alto, sax soprano e clarinete, o líder da Banda Mantiqueira coordena com brilho os talentos de seus 12 colegas.	Acaba de sair *Bixiga*, o segundo CD da Banda Mantiqueira, que inclui arranjos de obras de João Bosco, Guinga, Cartola e Nélson Cavaquinho, entre outros. Selo Pau Brasil Music.
FESTAS DE FIM DE ANO	Cláudia Riccitelli , Eduardo Itaborahy, **Paulo Szot** (*foto*), Andréa Ferreira, Edna d'Oliveira e Pepes do Valle integram o elenco da opereta *O Morcego*, com concepção de Josér Varona e Dalal Achcar, direção cênica de Iacov Hillel e regência de Henrique Morelenbaum.	Será encenada no Rio de Janeiro uma versão em português da opereta em três atos *Die Fledermaus* (*O Morcego*), com música de Johann Strauss 2º sobre libreto originalmente em alemão de Haffner e Genée. A obra, estreada em 1874, é um animado vaudeville que evoca a atmosfera festiva da Viena do fim do século 19.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ.	De 21/12 a 21/1.	Encerrar o ano com *O Morcego* é uma tradição européia que o Municipal do Rio está querendo adotar por aqui. O clima despreocupado e ligeiro da obra de Strauss 2º costuma ser associado ao tipo de espírito que impera durante as comemorações de ano-novo.	Na vivaz abertura da opereta – um pot-pourri que inclui as principais melodias da obra, incluindo a célebre *Valsa do Morcego*, que tem papel musical preponderante no encerramento do segundo ato.	Willi Boskovsky rege uma idiomática versão de *Die Fledermaus* com elenco estelar, incluindo Nicolai Gedda, Dietrich Fischer-Dieskau, Walter Berry e Brigitte Fassbaender. Selo EMI.
FESTAS DE FIM DE ANO	Os cantores Ruggero Raimondi, Lucio Gallo, Enrico Facini, Anthony Mee, Anatoli Kotcherga, Carmela Remigio, Dorothea Röschmann, Larissa Dioadkova e Stella Doufexis atuam no concerto de ano-novo da Filarmônica de Berlim, sob regência de **Claudio Abbado** (*foto*).	Para marcar a entrada de 2001, ano em que se comemora o centenário de morte de Giuseppe Verdi, Abbado montou um programa inteiramente dedicado ao compositor italiano, destacando-se a ópera *Falstaff*.	Philharmonie – Herbert von Karajan Strasse, 1, tel. 00++/49-30/254-88-0, Berlim, Alemanha.	Dias 30 e 31.	Quem ouviu a Filarmônica de Berlim no Brasil neste ano, sabe que não há orquestra melhor no planeta – e a sensação se avoluma quando se ouve o grupo tocando em sua sede, a Philharmonie, que tem uma das melhores acústicas do mundo.	Na leveza, riqueza orquestral e refinamento de *Falstaff*. Verdi era quase um octogenário na estréia de sua última ópera, em 1893, que, embora não tenha a mesma popularidade de suas outras criações, é, sem dúvida, a mais sofisticada.	À frente da Filarmônica de Berlim, Abbado registrou *Verdi per Due*, disco no qual o casal formado pelo tenor Roberto Alagna e a soprano Angela Gheorghiu interpreta duetos do compositor italiano. Selo EMI.
FESTAS DE FIM DE ANO	O maestro **Nikolaus Harnoncourt** (*foto*) rege os concertos de ano-novo da Filarmônica de Viena.	Como é a praxe em Viena, as apresentações serão inteiramente dedicadas à família Strauss.	Musikvereinsaal, em Viena, Áustria.	Dias 31/12 e 1º/1.	Transmitidos pela televisão para vários países e regularmente transformados em CD, os concertos de ano-novo da Filarmônica de Viena são uma antiga e concorrida tradição musical – seus ingressos costumam se esgotar com grande antecedência.	Na regência de Nikolaus Harnocourt. É no mínimo curioso ouvir as famosas valsas de Strauss dirigidas por um maestro e musicólogo cuja fama repousa na interpretação histórica de música antiga.	Com a participação da soprano Andrea Rost, Harnoncourt gravou, com a Filarmônica de Viena, um CD denominado *Stars & Strauss*. Selo Koch Classics.